La copia anastatica riproduce il volume originale conservato presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Redazione a cura di Giuliana Ericani.

INDICE

Carl Ludwig Fernow
critico e storiografo canoviano
(1802-1806)
Alexander Auf der Heyde
VII

Nota alla traduzione
LXXXIX

Il testo e la sua genesi nel
carteggio Fernow-Böttiger
(1802-1805)
XCV

Lo scultore Canova e le sue opere (1806)
Traduzione
Alexander Auf der Heyde
1

Appendice I
Prefazione al primo volume
dei *Römische Studien* (1806)
203

Appendice II
Brani dal *Sitten- und*
Kulturgemälde von Rom (1802)
211

Indice dei nomi
227

Alexander Auf der Heyde

CARL LUDWIG FERNOW CRITICO E STORIOGRAFO CANOVIANO (1802-1806)*

a Margherita e Johannes

L'energica riabilitazione, negli ultimi 10 anni, della figura e dell'opera di Carl Ludwig Fernow (1763-1808) hanno portato ad una sostanziale revisione dei suoi scritti sinora considerati come applicazioni dogmatiche del criticismo kantiano in ambito artistico[1]. Vista nel più ampio complesso dei suoi interessi multiformi, l'opera di Fernow rispecchia invece perfettamente la ricerca di un rapporto equilibrato fra critica e storia caratterizzante la cultura scientifica fra Weimar e Jena in quegli anni[2]. Fernow non è un teorico dedito esclusivamente alla «metafisica» delle belle arti, lo dimostra alquanto bene la fama che lo precede quando, nell'autunno del 1803, si accinge ad intraprendere l'attività didattica di docente d'estetica e storia dell'arte all'università di Jena. Un suo sincero estimatore romano, Wilhelm von Humboldt, teme allora che il

nuovo arrivato, proprio a causa del suo punto di vista "empirico", possa incontrare serie difficoltà nel nuovo ambiente:

Nella sua teoria rimane ancora troppo attaccato ad alcuni concetti un po' vecchi e temo che a Jena, in mezzo agli allievi di Schlegel e Schelling, si senta ancor meno a casa che a Roma[3].

L'attività del critico d'arte nei primi anni del soggiorno romano (1794-1803), a stretto contatto con l'amico pittore Asmus Jacob Carstens, risulterà un apprendistato di militanza critica nel complesso un po' sfortunato, tuttavia indispensabile per i lavori monografici redatti dopo il ritorno in patria[4]. Sempre a Roma, Fernow affianca i propri studi con l'insolita parentesi di «vita attiva» ai tempi della repubblica giacobina (1798-99), quando si impegna a divulgare «il vangelo dei diritti e doveri umani dalla tribuna del *circolo costituzionale*»[5]. Quindi, in seguito all'esperienza deludente della stagione politica, egli concentra il proprio interesse soprattutto sugli studi letterari, dialettologici e grammaticali di cui infatti sarà un esperto ampiamente apprezzato[6]. Ed è in questi lavori che emerge con molta chiarezza la profonda erudizione dell'autore e il costante interesse ad analizzare i problemi

all'interno di un'adeguata cornice storica: ad esempio, il suo saggio su *Gli improvvisatori* (1808) è una storia della poesia estemporanea dal Rinascimento fino al presente[7], mentre quello sui dialetti italiani offre una visuale panoramica piuttosto affine, nell'impostazione geografica, alle imprese storiografiche di Tiraboschi e Lanzi[8]. Nel suo lavoro sull'impressione estetica della basilica di San Pietro (1806), l'autore esemplifica inoltre con molta chiarezza il rapporto tra critica del gusto e prospettiva storiografica:

Il compito della critica è di giudicare rigorosamente secondo dei principii; ed è suo diritto biasimare e ridimensionare ciò che è in contrasto con le esigenze del gusto. Conoscendo però la storia di tale edificio curioso, non ci si meraviglia più del fatto che sia venuto fuori così pieno di difetti; bisogna, anzi, riconoscere che nonostante tali premesse, è stato possibile portare un'opera del genere così felicemente a termine; e infatti ci accorgiamo che grazie soltanto allo spirito e al gusto dell'epoca, idee e progetti del tutto in contrasto tra di loro, nonché attribuibili ai tanti architetti diversi che hanno presieduto questo cantiere, sono alla fine diventati un insieme intrinsecamente armonico. Una breve rassegna della sua storia lo potrà illustrare chiaramente[9].

Lo studio su Canova rivela un atteggiamento

analogo: a differenza della basilica più volte modificata e oggetto di stratificazioni durante il tempo della sua costruzione, l'opera dello scultore avrà sì un unico architetto, ma rispecchia tuttavia stili, mode, intenzioni e sensibilità differenti al punto da risultare poco organica. Il lavoro del critico rimane quello di indicare i rispettivi "strati" e discernere ciò che è valido da ciò che non lo è secondo le leggi del gusto:

se il ghiotto sente, e riconosce subito il miscuglio di due liquori, l'uomo di gusto, il conoscitore vedrà ad un pronto colpo d'occhio il miscuglio di due stili, vedrà un difetto a canto ad una bellezza, distinguerà nel Vaticano l'ingegno sublime di Michelangelo dalle sue stesse bizzarrie, e molto più da traviamenti del Maderno (F. Milizia)[10].

Ma prima di sottoporre l'opera del Canova ad un esame accurato teso a rivelarne il carattere estetico, Fernow espone in modo circostanziato il proprio punto di vista, che non vuole certo essere soggettivo, ma tuttavia ben distinto da quello dei numerosi osservatori precedenti. Sembra, infatti, che nel far ciò prenda a cuore l'osservazione di Milizia riguardo alla «morigeratezza» del critico, assolutamente indispensabile nella formulazione di un giudizio attendibile sugli artisti viventi:

L'invidia, la gelosia, l'amicizia, l'odio, le passioni forti, ed i pregiudizj sono tanti ostacoli al buon gusto, ed al suo giudizio. Ecco perché è tanto difficile giudicare bene delle opere de' viventi, specialmente noti: i posteri, e gli stranieri ne sono i veri giudici[11].

Più volte, infatti, si avverte nel suo saggio il distacco polemico nei confronti di una letteratura elogiativa ed ecfrastica che si limiterebbe a prendere l'opera canoviana a pretesto delle proprie elucubrazioni letterarie, tese semmai ad esprimere le sensazioni dell'esegeta, senza considerare qualità e difetti intrinsechi delle opere[12]. Perfino nei ricordi degli amici romani che con lui si erano impegnati a sostenere il giovane Thorvaldsen, si profila l'immagine di un Fernow nemico acerrimo dell'estetica del *je-ne-sais-quoi*. La poetessa danese Friederike Brun scriverà molti anni dopo la sua morte:

[Fernow] era il più grande nemico dell'inspiegabile, ovvero di tutto ciò che non riusciva a definire o a dissezionare col suo metodo estetico. Doveva conscere il *come*, il *cosa* e il *perché* di tutte le cose, altrimenti non esistevano per lui; l'immagine cara della grazia che consiste nella vaghezza e che si scioglie come un profumo davanti ai tentativi di

analisi, gli rimase sempre estranea ed irraggiungibile. [...] con lui non si finiva più di litigare sulle opere di Guido Reni, Albani, Claude Lorrain e, fra i moderni, di Canova ed Angelika. Percepiva soltanto i loro difetti e non riusciva a sentire la loro ineffabile magia. La forma era tutto per lui (certamente solo quando esprime anche lo spirito), tutto il resto, colorito e trattamento erano marginali e la sua intolleranza in quel campo non conosceva limiti. L'arte stessa doveva rinascere seguendo i principi della critica della ragione di Kant, e tutto ciò che esiste da secoli e millenni doveva adattarsi a tale schema[13].

In effetti la stessa poetessa deve provare sulla propria pelle l'indole analitica del critico, che disseziona parola per parola la sua poesia *Ida an Thron* (ma senza trovarvi grandi qualità letterarie):

Mi perdoni la mia impertinenza, cara Brun. Ammetto di non saper fare le rime nemmeno lontanamente bene quanto lei, ma comunque non riesco ad astenermi dal piacere di sottoporre ad analisi tutto il bello che si presenta ai miei sensi [...] per capire il motivo per cui mi piace una cosa e perché non me ne piace un'altra. [...] È soltanto la mia ricerca di un gusto possibilmente puro e di un giudizio preciso per quanto possibile, a portarmi a tali dissezionamenti; e un carattere nobile e benigno come il Suo mi rassicura di poterle confessare la

mia opinione [...][14].

Nel caso di Angelika Kauffmann, Fernow infatti si chiede ironicamente se è adatto a fare il mestiere dell'elogiatore. Della pittrice svizzera apprezza senza alcun dubbio le qualità umane, ma la pittura tutta «vaporosa e profumata»[15] della Kauffmann gli risulta eccessivamente sentimentale e artificiosa.

Il suo stile, come saprai, non mi piace. Per non essere ingiusti nei confronti di Angelika, bisogna vedere i suoi lavori da un'angolatura diversa della solita. Ho molta voglia di scrivere un'analisi dedicata alla sua arte, e spero di poterla fare in modo che le qualità prevalgano sui difetti, così vediamo se ho l'attitudine a fare il critico d'arte galante[16].

L'auspicio rimarrà solo un'intenzione, anzi in uno scritto sul pittore sermonetano Antonio Cavallucci, Fernow prenderà di mira proprio quel «critico galante» – Giovan Gherardo De Rossi – che oltre ad essere l'apologeta di molti artisti contemporanei (fra cui Canova), sarà anche biografo della Kauffmann (1811)[17].
Sulla rivista "Neuer teutscher Merkur" (1797) Fernow rivela di nutrire serie perplessità sull'effettivo merito artistico dell'appena scomparso Cavallucci che viene commemorato da

ben due biografi (Giambattista Vinci e Giovanni Gherardo De Rossi), anzi perfino ricordato nella seconda edizione della *Storia pittorica* (1795-96)[18]. Secondo Fernow l'artista sermonetano, al contrario di quanto viene asserito dai suoi elogiatori, non è affatto un «imitatore del Correggio, ma piuttosto della successiva scuola bolognese».

Cavallucci non fu un inventore geniale, i suoi lavori sono del tutto privi di un proprio *timbro mentale*. Una maniera indefinita e pedantesca nel disegno, le forme prive di forza, i volti di una dolcezza senza carattere, l'incarnato inverosimile di una chiarezza slavata e molle, e panneggi senza stile che somigliano a coperte di lana grezza, determinano appunto il carattere delle sue pitture[19].

E con toni poco lusinghieri leggiamo a proposito del suo biografo:

Al di là delle *memorie per le belle arti*, il Sig. De Rossi ha scritto alcuni libretti di contenuto artistico come la lettera sopra tre bassirilievi del Canova e appunto la vita del Cavallucci, la quale è del tutto priva di toni critici e risulta – come si usa in Italia – più un elogio che un giudizio. Chiunque confronti questi scritti con le opere d'arte di cui parlano, può rendersene conto. Del resto le opere discusse nelle *memorie* [«Memorie per le belle arti», Roma, Pagliarini 1785-88; AdH], sono per la *maggior parte pezzi di prova* di giovani artisti in formazione, e anche se i giudizi su tali lavori dovessero essere ragionevoli ed approfonditi, essi non potrebbero pretendere un posto nella storia degli artisti visto che i loro talenti e professioni sono spesso ancora ambivalenti. E poi l'artista, come del resto chiunque abbia, al di là della mera esistenza fisica, l'intenzione di rendersi utile alla società anche tra i posteri, appartiene alla storia soltanto *dopo la sua morte*; e solo un merito veramente straordinario potrà garantirgli tale onore quando è ancora vivo. Nomi insignificanti non servono né alla storia degli artisti, né ai posteri[20].

L'articolo su Cavallucci, inteso come contributo sintetico ad una raccolta di biografie di artisti contemporanei, si rivela nell'analisi di Fernow un breve *pamphlet* metodologico, denso di implicazioni per le sue future trattazioni monografiche. Più che alla *Kunstgeschichte* (storia dell'arte), Fernow è interessato alla *Künstlergeschichte* (storia degli artisti), ovvero al genere biografico, inteso però come storia dei grandi geni in costante lotta contro il loro contesto artistico e sociale; diversamente dunque dalla *Storia pittorica* di Lanzi, secondo cui il sistema topografico delle scuole non dovrebbe affatto ignorare il tessuto con-

nettivo dei presunti artisti mediocri, proprio perché le tradizioni locali rappresentano il terreno creativo da cui emergono i grandi innovatori[21].
Nella vita di Carstens (1806), Fernow racconta le peripezie di un genio cresciuto quasi senza alcun tessuto connettivo e in costante ribellione contro il suo contesto istituzionale fino al suo definitivo affrancamento dall'accademia avvenuto a Roma. L'intento narrativo e simpatetico del romanzo d'artista prevale in quel testo che lo stesso autore definisce un monumento letterario all'amicizia con colui che ritiene un genio fallito in vita[22]. Tuttavia entrambi gli scritti, quello su Canova e quello su Carstens, rientrano in un contesto di fortunata riscoperta della forma biografica: lo dimostrano in ambito germanico i racconti di Wackenroder e Tieck ispirati all'aneddotica vasariana, lo stesso progetto di tradurre le *Vite* in lingua tedesca è un'ulteriore prova del fatto che il taglio monografico susciti molto interesse a fronte di modelli – come quello lanziano – che il pubblico tedesco non riesce ad apprezzare a causa dell'apparente mancanza di un criterio estetico[23]. Qualche anno più tardi, sulla rivista "Almanach aus Rom" (1810) di Johann Christian Reinhart, un anonimo arti-

colista sottolinea l'importanza della biografia d'artista, perché permette allo storico di mettere in evidenza l'elemento genealogico che lega il processo creativo all'esperienza personale, mentre il lettore si immedesima nelle vicende del protagonista:

> Solo così le loro opere sono un risultato della loro esistenza; e a noi piace il fatto di poterci immedesimare in essi mentre le guardiamo! La loro vita rimane nella maggior parte dei casi nascosta nel buio profondo! […] Soprattutto la loro intensa ed intima ricerca, la peculiare costituzione fisica e morale, la formazione, le differenti fasi artistiche, la strada che hanno percorso per giungere all'eccellenza, tutto ciò ci rimane solitamente ignoto. Invece una biografia veramente pragmatica dovrebbe illustrare innanzi tutto questo; del resto lo spirito umano […] è in grado di riconoscersi soltanto nella luce più bella. In biografie di tale genere non si rispecchierebbe soltanto un singolo individuo, non solo la forza plastica della natura, ma anche tutta l'epoca cui esso deve la sua nascita e formazione[24].

Allo stesso modo le vicende del Canova, pur non trattandosi di un romanzo d'artista, «rispecchiano» perfettamente gli sviluppi della scultura neoclassica: anzi, l'autore preso in esame è tra coloro il cui genio ha indirizza-

to le vicende della scultura contemporanea, l'artista che sta ponendo le basi per un'altra scuola (cosa che dispiace non poco a Fernow)[25]. Il testo ripercorre dunque le vicende della formazione dello scultore ed illustra il suo percorso artistico attraverso alcune tappe ben distinte: il naturalismo delle opere giovanili; il trasferimento a Roma, l'incontro con Quatremère de Quincy e il classicismo del suo *Teseo sul Minotauro* («il suo primo e ultimo tentativo nello stile degli antichi»)[26]; i successi delle tombe papali; le opere di soggetto grazioso realizzate ormai per conto proprio; i vari tentativi nel genere eroico; infine il monumento a Maria Cristina d'Austria. Tuttavia, nonostante l'apparente incontestabilità del quadro storico, il taglio scelto nel raccontare i fatti non lascia alcun dubbio circa l'intenzione dell'autore di portare avanti una tesi – quella cioè che l'artista sia privo di senso plastico e che a causa della sua sensibilità femminile gli risulti congeniale la creazione di soggetti graziosi e che invece nel comporre temi eroici tenda a forzare la propria predisposizione. Ciò emerge sin dall'inizio dell'abbozzo biografico, che comincia significativamente con un aneddoto giovanile di dubbia autenticità:

Leoni avranno sin dall'inizio occupato l'immaginazione del CANOVA; e chi sa se i primi esercizi infantili di questo genere infine non abbiano contribuito a formare la maestria con cui egli riuscì a scolpirli in seguito; chi sa se quel senso per il morbido e il duttile, l'elemento che più di ogni altro caratterizza il gusto del CANOVA, non sia stato originato da questo MODELLO DI BURRO[27].

L'episodio è una caricatura della pecora di Giotto e Fernow se ne serve un po' maliziosamente, con l'intento di illustrare la sua tesi di fondo secondo cui l'inclinazione naturale dell'artista porrebbe dei limiti effettivi alle sue potenzialità creative. L'abitudine di rendere il materiale più duttile, la mancanza di contorni e volumi definiti nelle sue sculture, la scarsa sensibilità per l'interpretazione di caratteri eroici che – come nel caso del *Perseo* – risulterebbero ballerini d'aspetto effemminato: nell'opera canoviana sembrerebbero dunque individuabili le tracce figurative di una società oscurantista e superstiziosa, godereccia e festaiola, dedita al teatro, ai balli in maschera e alle feste di carnevale – in breve, ai piaceri effimeri piuttosto che all'impegno civile – e l'eco di Fernow nel suo ruolo di politico militante, nonché la sua dichiarata avversione contro l'ordine sociale dell'*ancien régime*, tra-

spaiono senza dubbio nella sua analisi delle opere canoviane. Lo stesso vale naturalmente per il pubblico dello scultore che è caratterizzato dall'indole – secondo il critico tipicamente italiana – di venerare i virtuosi[28]: l'artista è in grado di stupire, come nel caso del leone di burro, con degli oggetti scarsamente dotati di valori estetici, ma stupendamente eseguiti e con grande velocità improvvisatoria; d'altra parte il suo pubblico amatoriale sembra rievocare il visitatore al teatro che nelle descrizioni fernowiane ascolta a bocca aperta le arie dei castrati, mentre durante i recitativi chiacchiera a voce alta e con grande disinvoltura[29].

L'instancabile produttività dell'artista che realizza in un arco di tempo relativamente breve un'impressionante quantità di lavori monumentali non stupisce particolarmente Fernow quanto impressiona Quatremère de Quincy (1804), che invece esalta la spontaneità ed anticonvenzionalità del classicismo canoviano con l'evidente intento di criticare il sistema delle arti nella Francia settecentesca:

Lavori così moltiplici già compiti non faranno meravigliare certamente coloro che sanno quanto gli artefici greci sieno stati fecondi, e quanto lo sieno gli uomini sommi de' nostri tempi. La penuria di lavori che da 50 anni in qua prova in Francia la scoltura, ha contribuito forse ad intiepidire l'ingegno degli scultori. Per non aver potuto camminare di buon'ora da se soli, alcuni rimangonsi per così dire legati; l'arte e la scienza sono immense che non v'ha dubbio; accade esservi sempre da imparar qualche cosa; ma non è questa una buona ragione per rimanersi tutta la vita in istato di scolare; l'artefice animato dalla passione della gloria studierà lungo tempo le figure che verranno da lui eseguite; e ciò non vuol già significare che sempre si debba farne di quelle che si chiamano studj[30].

Più avanti il critico francese parla in termini füssliani del disagio degli scultori contemporanei di fronte all'anticomania dei collezionisti, della difficoltà di un giovane artista d'«essere eguale a se medesimo in fatto di scoltura oggidì che tanti capidopera dell'antichità c'impongono d'imitarli»[31]; Fernow invece non avverte queste difficoltà quando ribadisce un principio di *aemulatio* fortemente condizionato dalle argomentazioni anti-virtuosistiche dei teorici neoclassici (Winckelmann, Reynolds):

Il motto CIASCUN ARTISTA ESPRIMA SE STESSO NELLE PROPRIE OPERE appartiene ai moderni. Nell'antichità l'artista scompariva dietro le proprie creazioni. Per noi non sarebbe difficile esporre il carattere

individuale di alcuni artisti sulla base delle loro opere; mentre presso gli antichi soltanto raramente se ne trova traccia[32].

Dal punto di vista formale, l'artista, più che virtuoso e protagonista, dovrebbe essere interprete o traduttore degli antichi: Fernow evoca una condizione di «autoannullamento estetico» degli scultori antichi, nell'assoluta mancanza di maniere personali o scuole che sfacetterebbero lo spirito comune del loro stile. Infatti, uno dei maggiori «difetti» che egli constata nelle opere canoviane è il fatto che rispecchiano oltre all'indole dell'autore e il gusto dei suoi committenti, anche le tradizioni ed esperienze figurative dei suoi predecessori[33]. C'è dunque un che di berniniano nel gruppo di *Amore e Psiche giacenti*; le teste degli *Amori* ricordano modelli di pittura emiliana (Correggio, Parmigianino); l'immagine della *Maddalena penitente* può essere accostata a Tiziano e il monumento Ganganelli non si distacca sufficientemente dalla tradizione dello «stile da chiesa» di Bracci e altri presunti epigoni berniniani (per non parlare delle pitture, che riecheggiano il colorito succoso della migliore tradizione veneta)[34]. Gli unici pezzi a salvarsi sembrerebbero il *Teseo* giovanile e l'*Amore e Psiche stanti*, e infatti, quest'ultimo gruppo rappresenta l'occasione ideale per svolgere riflessioni sul principio dell'*aemulatio* che dovrebbe basarsi o sul discernimento critico di un modello antico da tradurre in situazioni nuove o sull'invenzione di nuovi caratteri in rispetto dell'equilibrio tra forma generica e caratteristica[35].
L'intento storiografico di esporre le vicende personali dell'artista all'interno di un'ampia cornice storiografica (da Michelangelo fino ai contemporanei) incontra, dunque, una norma estetica che rimane fino a prova contraria il criterio universale per la scultura di tutti i tempi ed è questa prospettiva normativa che distingue la monografia su Canova dalla biografia d'artista su Carstens[36]:

Anche se gli artisti moderni nella produzione delle loro opere hanno trascurato, o persino ignorato, i modelli e i principii degli antichi, questo tuttavia non impedisce alla critica di valutarli secondo quei modelli e principii che essa tiene per gli unici veri e appropriati; in alternativa occorrerebbe trovare delle ragioni per cui la plastica moderna possegga principii e quindi anche criteri di valutazione differenti[37].

Perfino il *Mercurio* di Giambologna gli risulta

«di una tale bellezza da sembrare un'opera antica, se non ci fosse qualcosa nel suo movimento che ne rivela la natura moderna»[38]. Il lento ma graduale abbandono di tale approccio normativo nello studio della scultura potrà avere luogo soltanto quando la critica considera adeguatamente aspetti tecnico-materiali: Cicognara offrirà in tal senso notevoli aperture con la sua *Storia della scultura*; Fernow invece li trascura del tutto anche per distanziarsi da un orizzonte enciclopedico secondo cui la scultura è ritenuta in sostanza un'arte meccanica[39].

Ma quale antico? Insieme al giovane Berthel Thorvaldsen il critico intraprende nel dicembre 1797 una gita a Cori per vedere – dietro suggerimento dell'archeologo Giorgio Zoëga – l'appena scavata Minerva di Velletri. L'opera suscita molto interesse e reazioni contrastanti: Fernow la crede appartenente allo stile elevato, più bella ancora della Minerva Albani, sebbene l'autopsia dell'originale gli riservi una curiosa sorpresa così poco consona alla sua idea d'antico. L'opera, appena scavata, reca infatti ancora tracce di vernice violacea applicata su diverse parti del volto, ma «l'avrei [...] ignorata, se non me l'avessero fatta notare». E poi aggiunge in tono ironico: «Gli antiquari

romani speculano molto intorno a questo trucco»[40]. L'episodio è alquanto sintomatico delle evidenti difficoltà che la policromia pone ai teorici del neoclassicismo, difficoltà che, come è stato evidenziato da Harald Tausch, si ripropone nell'opera canoviana, dal momento che l'artista fa abbondantemente uso di vernici per rafforzare l'effetto mimetico della carne viva[41]. Ma Fernow non è certo il primo critico ad esprimere perplessità a questo riguardo; ad esempio sull'"Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung" (1805) August Wilhelm Schlegel si interroga a proposito di Canova:

> Quando il *Bernini* fa aggrappare le dita di Plutone nella carne morbida di Proserpina, tale deformazione formale, tesa a suscitare l'illusione di vita, non è particolarmente plastica. Ma è veramente così tanto diverso quando si applica alla carne una tinta giallastra lasciando il panneggio del colore bianco del marmo, come se si volesse nettamente separare la biancheria dalla pelle chiara?[42]

Tale contrapposizione del plastico al pittorico deriva dalle riflessioni di Johann Gottfried Herder, il quale, nel saggio sulla *Plastica* (1779), aveva stabilito una rigorosa distinzione fra i due generi artistici sulla base delle dif-

ferenti sfere sensoriali cui essi sarebbero riferibili: la pittura tenderebbe dunque ad ingannare l'occhio tramite l'illusione della realtà, la scultura produrrebbe invece una realtà autonoma e tangibile, composta di forme plastiche percepibili perfino da un cieco[43]. L'emergere di statue che recano tracce ben conservate di policromia contrasta naturalmente con tale visione «plastica» dell'antico, d'altro canto avvalora la scelta canoviana di tingere le proprie statue (sebbene Schlegel insista sulla distinzione fra policromia antica e illusionismo moderno). Ad ogni modo l'interesse degli eruditi per questi pezzi, al contrario dei critici che ne avvertono la contrarietà alle leggi del gusto, rappresenta in modo inequivocabile l'avvenuto divorzio, intorno all'anno 1800, fra norma estetica ed erudizione. La percezione dell'antico, che ai tempi di Winckelmann disponeva di un unico epicentro storiografico e normativo, tende a diversificarsi a seconda dei rispettivi punti di vista: «Artisti ed antiquari si oppongono tra di loro come l'acqua e il fuoco! [...] La verità sta nel mezzo a loro, ma è imperscrutabile; io ascolto entrambe le parti ben volentieri e frequentemente», scrive la Brun nel suo diario romano (12 febbraio 1796) dopo aver assistito ad un dibattito su

Winckelmann e la sua eredità[44]. Fernow assume il punto di vista del critico in costante dialogo con gli artisti, e si riconosce semmai nell'immagine winckelmanniana abbozzata da Goethe: «Osserva e considera tutto e, con suo sommo piacere, lo prendono per un artista, per colui con cui in fondo si vorrebbe essere scambiati»[45]. Tuttavia la prospettiva dei ciceroni gli risulta (almeno apparentemente) estranea (in seguito, in realtà anche Fernow si dedicherà a questa attività con molto interesse e competenza): «il mio studio – scrive all'amico Johann Pohrt – riguarda l'arte come oggetto di gusto e sensibilità, non il pezzo d'antiquariato, che è un oggetto del sapere»[46]. Un decennio più tardi, nelle proprie lezioni d'archeologia, il critico continua infatti a ribadire l'esistenza di molteplici punti di vista: quello degli amatori, quello dei conoscitori ed artisti, quello di antiquari ed archeologi[47]. Ma soprattutto, si avverte in Fernow, ovvero nella prospettiva storica da cui guarda ai tempi di Winckelmann, una forte consapevolezza che l'antico sia innanzi tutto un'invenzione dei moderni (e prima di lui già Mengs si era espresso similmente)[48]. Il caso, più volte citato, di Bartolomeo Cavaceppi dimostra, a suo parere in maniera inequivocabile, come l'im-

magine dell'antichità sia frequentemente frutto di invenzioni, perfino manomissioni moderne (e Canova che fa altrettanto uso dei suoi «trucchi di mestiere», come dimostra l'uso delle vernici, risulta legittimo erede di tale abile manipolatore dell'antico). Scrive Fernow di Cavaceppi:

Quando degli amatori gli scrissero richiedendogli un bel Mercurio, un Apollo, un Genio o una Musa, egli scelse fra i molti cadaveri antichi che aveva di riserva, uno che avesse un carattere più o meno uguale e lo restaurò in tal senso; poiché i pezzi antichi con la caduta venivano solitamente danneggiati alle estremità e alla testa ed era possibile trasformarli in qualsivoglia figure; per questo motivo propenderei ad affermare che fra tutte le antichità esistenti circa un sesto sia diventato tutt'altra cosa rispetto a ciò che era in origine[49].

Il critico tedesco parte dunque dal presupposto che la cultura artistica degli antichi sia irrecuperabilmente persa nella sua integrità: quel che ne rimane resterà sempre un frammento (del resto facilmente manipolabile, come dimostra il caso Cavaceppi) e qualsiasi tentativo di avvicinarvisi per via empirica è destinato a fallire se privo di adeguati criteri teorico-scientifici.

Ecco dunque come si giunge ad attribuire all'estetica il ruolo di elemento strutturale e critico in archeologia, intesa quale storia dell'arte antica:

Senza aver visto e compreso lo spirito dell'insieme, una singola opera d'arte per noi non è altro che un bel geroglifico, staccato dal proprio contesto semantico e del tutto incomprensibile all'occhio non istruito; e siccome anche la più ampia cognizione dei ruderi antichi non dà un quadro completo, spetta alla filosofia, che conosce lo scopo dell'arte, supplire teoricamente, tramite concetti, a quel che non è dato di vedere[50].

Ad esempio, la misurazione dei marmi per derivarne rapporti proporzionali – una consuetudine che accomunava molti artisti ed antiquari romani – sarà uno di quei procedimenti empirici che contrastano con questa concezione scientifica dello studio dell'arte antica e infatti destano perplessità in Fernow, secondo cui ciascuna statua antica risulta applicazione individuale di un complesso sistema proporzionale, che non potrà certo essere indovinato con il metro[51].
Per Canova (e gran parte degli artisti a lui contemporanei) l'accurata osservazione e misurazione dei pezzi antichi è naturalmente

un indispensabile stimolo creativo, talvolta anche un'adeguata giustificazione con cui si affrontano le perplessità di critici ostili; ciò emerge con molta chiarezza dalla reazione dell'artista di fronte alle censure di un anonimo articolista francese secondo cui i suoi calchi del *Creugante* e del *Genio* Rezzonico (esposti a Parigi nel 1803) presenterebbero gravi scorrettezze proporzionali[52]. Quel critico, scrive Canova in una lettera a Quatremère de Quincy (21 marzo 1804),

avrebbe potuto agevolmente farne il confronto con parecchie statue antiche, anzi col capo d'opera di studio de' più grandi maestri, col celebre Torso di Belvedere. Questo conserva nei fianchi la medesima proporzione tra larghezza di faccia colla profondità o grossezza del ventre, che conserva il mio Lottatore; quantunque sia inutile farvi osservare la sostanziale differenza di azione e di mossa dell'uno e dell'altro. Il Torso, così inclinato e curvo, dovrebbe ingrossare, molto più di quello che fa, il suo ventre; laddove questo, nel mio, risulta asciutto e svelto per la necessaria tensione del fianco, cagionata dalla sua rispettiva attitudine. Notate che il preteso Gladiatore Borghese è ancora più svelto nel sito stesso. Gli altri che all'estensore sembrano difetti peut-etre, non sembrano nemmeno a me di gran rilievo, potendosene trovare di egual valore anche ne' più classici monumenti antichi. Pure quelli che

ne furono gli artefici, ad onta di questi piccoli nei, saranno sempre, come lo furono, giudicati degni di eterna fama. Il fatto sta di esaminare (ciò che appunto più di tutto mi preme), se lo stile, le forme, l'assieme, le p[arti a] venire tutte una buona forma, annunziano un'opera fatta dietro lo studio di quelle de' Greci[53].

Con garbo, ma insistentemente, l'artista cerca quindi di coinvolgere Quatremère, dettandogli una serie di argomenti a propria difesa: infatti, il suo erudito mentore risponde all'invito con un'estesa discussione dei lavori canoviani apparsa sugli "Archives Littéraires de l'Europe" (1804)[54].

Con il gruppo dei *Pugilatori*, Canova, oltre a liberarsi del pregiudizio di essere un artista predestinato a trattare unicamente temi *agréables*, vuole dare l'esempio di un nudo eroico capace di "fare scuola" nelle accademie europee. Non a caso, i calchi del *Creugante* saranno inviati a Parigi e ad altre istituzioni accademiche in Italia (Venezia, Milano) e all'estero europeo (Londra), dove saranno utilizzati come modelli didattici[55]. Le reazioni della critica francese sono, come si è accennato, contrastate e anche in Germania pare che

il pubblico solitamente benevolo nei confronti dello scultore accolga con perplessità la svolta eroica nelle sue ultime creazioni. Ad esempio Johann Gottfried Seume (amico di Fernow) dopo aver dichiarato ammirazione per l'*Ebe* Albrizzi, rimane deluso dai *Pugilatori*, che sono sì «dei modelli di anatomia ed espressione», ma siccome «in essi non vi è alcun riferimento all'umanità pura e bella, non me ne sono occupato in particolare; perché paura ed ira sono passioni da cui preferisco distogliere lo sguardo»[56]. Similmente si esprime lo scultore berlinese Gottfried Schadow che ringrazia l'artista di voler inviare i suoi calchi anche a Berlino, ma non senza aggiungere che il publico berlinese invece dei «Gladiatori» sarebbe ben più curioso di conoscere le sue opere di soggetto grazioso[57].

Nell'anonimo *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802) la valutazione che Fernow dà dei *Pugilatori* è in sostanza positiva: i rispettivi caratteri di *Creugante* e *Damosseno* sembrano ben indovinati, forse un po' esagerati, ma viste «nel complesso dei vari lavori dell'artista queste statue sono la parte più pregevole»[58]. Quattro anni più tardi, il suo giudizio risulta invece sensibilmente variato rispetto al cauto ottimismo espresso nella guida di Roma ed è

senz'altro attribuibile all'atteggiamento prevenuto nei confronti di Canova da parte del nuovo ambiente weimariano in cui il critico si è inserito. Infatti, riferendosi a Hirt, che è stato un convinto estimatore del giovane Canova, Johann Heinrich Meyer constaterà nel suo *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1805) che ormai entrambi gli schieramenti della colonia nordica a Roma – quello degli «atomisti» (Hirt) e l'altra «setta» a suo tempo capeggiata da Fernow e Carstens – pur essendo del tutto in contrasto su molti punti, si sono schierati contro l'artista veneto[59]. In una lettera a Goethe (28 giugno 1794), lo stesso Hirt si lamenta degli ultimi lavori di Canova, che sarebbero «sempre più negligenti e manierati»[60]: prevale infatti, la convinzione secondo cui l'artista, dopo gli inizi promettenti del *Teseo sul Minotauro*[61], abbia definitivamente abbandonato la strada del buon gusto: «Come è possibile che tale artista così ricco di spirito e fantasia abbia abbandonato la strada della semplicità e verità per inseguire la maniera?» (F. Brun)[62]. Fernow sembra inizialmente indulgente, perché la prima volta che scrive dell'opera canoviana, la vede come una singola tessera nel suo ampio mosaico socio-culturale

dedicato alla Roma contemporanea (1802): i difetti dell'artista, le stesse predilezioni e debolezze dei critici italiani, hanno una loro ragion d'essere in tale contesto. Del tutto diversa sarà la posizione assunta nella monografia (1806): essa nasce con l'ambizione scientifica di approfondire ed integrare l'abbozzo di storia dell'arte contemporanea poco prima pubblicato da Meyer (1805). Inoltre, sono da tener a mente le obiezioni dell'anonimo critico francese e il giudizio pesantemente negativo di August Wilhelm Schlegel, che rimprovera proprio i *Pugilatori* d'essere gonfi ed adiposi, ovvero di essere frutto di imitazioni erronee del torso di Belvedere[63].
Ad ogni modo, nel novembre 1806, cioè pochi mesi dopo la pubblicazione della monografia di Fernow, Canova risponde ad una lettera di Quatremère (10 ottobre 1806) nella quale l'amico gli riferisce le ultime voci critiche[64].

Le critiche – risponde l'artista –, comunque sieno, tengono sempre svegliato l'autore che diffida troppo di sé. Ma quando lessi, che voi meco vi consolate nel sentire che la mia riputazione si sostiene, non ò potuto tenere le risa. E che? La credevate voi dunque estinta, o abbassata d'assai? È vero che fino da quattro anni diversi artisti romani e forestieri congiurati contro me avevano studiato delle

vie per muovermi delli scontri: troppo infastiditi (lasciate ch'io mi faccia questo onore) del sentirsi tuttodì rammentare il nome di Canova, che vive tutto a se stesso, senza raggiri, senza fiele, senza adulazione, e di onesto carattere da farne pompa senza arrossire. Si sono anche sfogati con la penna, stampando lunghe critiche e analizzando da capo a piedi ciascuna mia opera, ciascuna mia invenzione fatta per passatempo e in creta soltanto, come quel letterato di Weimar, che l'anno prossimo passato (se non erro) ha pubblicato un grosso volume. Si posero alle stelle degli scultori per dare lo scacco a Canova; ed egli se ne stava quieto e ritirato, e le ordinazioni frattanto a traverso di sì acerbe dispute piovevano dalle più gran capitali, e in tal numero, che egli molte ne rifiutò e da altre non gli fu possibile l'esentarsene.

Ma l'ostentata indifferenza dell'artista di fronte alle obiezioni di Fernow è evidentemente vacillante, si trasforma anzi in nervosismo quando sente che gli si accorda il semplice privilegio di essere «uno scarpellino eccellente»:

cosa altro in sostanza significa, se non ch'io non deggio esser posto nel rango de' professori? Cosa vuol dire, alle corte, se non che nel comporre nelle forme nel panneggiamento ecc. non merito di comparire fra tanti migliori moderni (delle opere dei quali bramerei ardentemente averne contezza o da

voi o da altri), e tanto meno cogli antichi?

Per evitare eventuali incomprensioni, l'artista fornisce all'amico delle indicazioni puntuali su come andrebbero considerate le sue sculture:

Ditemi schiettamente la verità: mi avete voi mai fatta la grazia di considerare profondamente anche a lume di candela il torso del mio Genio, opera di sedici o diecisette anni addietro? Avete con serietà analizzate le gambe, le braccia, le coscie, i piedi, le mani del mio Lottatore? Avete veduto se ne è intesa con buona forma ogni parte? Datevi la pena di esaminar tutto ciò ben bene con un lume di notte e radente, per poterne vedere le più delicate avvertenze. [...] Io giurerei un per Dio, che non vi siete messo a ponderare, come io pretendo, questi miei gessi: mandati, è vero, in mal punto e raccomandati costà Dio sa come; ma pure degni, io spero, d'essere giudicati meno superficialmente[65].

Presentare le proprie opere a lume artificiale sembra infatti una consuetudine canoviana di cui esistono perfino riscontri letterari; in compagnia del suo amico Lord Nelvil, Corinne – la protagonista dell'omonimo romanzo di Madame de Staël (1807) – recherà visita allo studio dell'artista:

Siccome era tardi, se lo fecero mostrare con le fiaccole, e in questo modo le statue ci guadagnano molto. Così pensavano gli antichi, che infatti le collocavano sovente nelle Terme, dove il giorno non poteva penetrare. Alla luce delle fiaccole, l'ombra più marcata smorza la splendente uniformità del marmo, e le statue sembrano figure pallide, che hanno un carattere più suggestivo di grazia e di vita[66].

Quando nell'ambito delle sue lezioni di archeologia (a Jena) si pone il problema della visione, anche Fernow riconosce senz'altro l'effetto suggestionante dovuto all'illuminazione notturna. Tuttavia, la questione della messinscena risulta un aspetto di natura contingente, quando l'artista non riesce a risolvere in modo convincente la questione spinosa del «momento pregnante»(Lessing):

Quando un'opera d'arte figurativa deve muoversi realmente davanti all'occhio, è necessario che venga scelto un momento di passaggio; [...] in questo modo rimarrà sempre vivace per milioni di osservatori. Per cogliere bene l'intenzione del Laocoonte occorre posizionarsi davanti ad esso a molta distanza e con occhi chiusi, bisogna aprirli e chiuderli immediatamente, così il marmo intero appare mosso ed è da temersi di trovare il gruppo variato quando si riaprono gli occhi. Direi che così come adesso sta lì, sembra un fulmine figurato, una

nuvola pietrificata al momento di giungere verso la riva. Lo stesso effetto si ottiene guardando il gruppo di notte con una fiaccola. Considerare le sculture di notte con l'illuminazione di fiaccole è veramente un piacere. Artisti e stranieri se lo procurano frequentemente a Roma. Con questo genere di illuminazione, con luci ed ombre che si muovono sopra di esse, le statue sembrano vive[67].

L'analisi estetica di un gruppo scultoreo prescinde però dal piacere effimero degli effetti e Fernow considera le opere autonomamente dal loro contesto luminoso e spaziale. Al contrario dell'artista che conduce l'osservatore vicino ai propri lavori per poter apprezzare le qualità «tattili» del modellato, il critico se ne discosta, anzi retrocede di vari passi per avere una visione sintetica dell'azione rappresentata[68].
Per il pubblico francese le pagine di Madame de Staël saranno un'importante premessa estetica per la definitiva "riabilitazione" dell'artista avvenuta l'anno dopo, quando Canova sceglie di esporre al Salon del 1808 – nonostante le iniziali riserve[69] – ben quattro marmi (la *Maddalena*, l'*Amore e Psiche* in piedi, la seconda versione dell'*Ebe* e il ritratto di Letizia Ramolino Bonaparte)[70]. Questa volta non mancherà, infatti, un'adeguata rivalutazione critica dei suoi lavori scarsamente

considerati, perfino censurati in precedenza[71]. Nella "Gazette nationale" interviene ancora Quatremère de Quincy, secondo cui i pochi artisti e amatori, che hanno visto l'esposizione del 1803, non possono «dar giudizio dell'abilità del Canova, sopra gessi e parti staccate, che altro non sembravano sennonsè studj, oggetti cioè de' quali si addice giudicare a coloro soltanto che son dell'arte»[72]. Questa volta, invece che alla «scuola», spetta proprio al «pubblico» giudicare i lavori dello scultore (naturalmente l'erudito ommette il fatto che l'artista, avendo inviato i calchi del suo Creugante a diverse istituzioni artistiche in tutta Europa, ha cercato proprio il consenso della critica specialistica).
Il Canova che si presenta nel 1808 davanti al pubblico del Salon è uno scultore in marmo di eccezionale talento nella lavorazione della pietra e tale aspetto, che nell'ottica di Fernow sembrerebbe un magistero puramente «meccanico», sarà abilmente sublimato nelle pagine critiche di Quatremère[73]. Si avverte infatti, un cambiamento di registro nell'intento di lanciare lo scultore sulla scena francese: invece del «Fidia italico» – artista e funzionario (nonché politico) che convince ben poco la critica parigina nel 1803 – il «novello Pigma-

lione» che trionferà al Salon del 1808 è una figura leggendaria più che reale[74]. Rispetto alle pagine di Quatremère e all'omaggio figurativo di Girodet (1813-19) l'immagine di Canova in Fernow risulta ben più prosaica; corrisponde semmai alla rappresentazione della sua bottega in un dipinto (più volte citato) di Francesco Chiarottini[75]. Qui infatti, c'è ben poco di leggendario e lo scultore (del resto assente) si presenta nelle vesti di abile imprenditore artistico:

Gli importanti lavori commissionatigli costrinsero CANOVA ad ampliare la propria bottega, impiegando numerosi operai e aiuti, cosicché poté produrre più lavori in tempi più brevi. Da allora in poi egli stesso si limitò ad elaborare soltanto i modelli delle sue invenzioni: in un primo momento in cera e di piccole dimensioni per esprimere e poi correggere le proprie idee, poi in creta e della stessa grandezza dell'opera finale. Il trasferimento su marmo del modello ricalcato in gesso, come del resto l'abbozzatura dell'immagine, sono affidati ai suoi abili operai e soltanto alla fine egli vi rimette mano per dare l'ultimo tocco conclusivo all'opera[76].

Come si è accennato, nella sua analisi dell'opera canoviana Fernow non prende in considerazione aspetti quali ambientazione e messinscena delle sculture, tesi indubbiamente ad amplificare un coinvolgimento emotivo da cui l'osservatore non può certo sottrarsi. Anche la materia in cui le statue sono realizzate non ha alcun peso nel giudizio di gusto qui formulato: il giudice d'arte si concentra sull'invenzione, il nucleo concettuale dell'opera d'arte; questa sembra esaurirsi nel modello, mentre la sua traduzione in marmo risulta frutto di un'operazione puramente meccanica. Tale prospettiva di Fernow emerge alquanto bene dalla polemica in margine al monumento a Maria Cristina d'Austria; opera che Fernow non ha modo di vedere nel suo effettivo luogo di collocazione, ma ne conosce, oltre al modellino in creta e alle stampe di traduzione, diversi modelli in gesso che l'artista ha compiuto prima della sua partenza per la Germania. Secondo Charles-Egide van de Vivere, tutto ciò non basterebbe comunque per un'adeguata valutazione del monumento, che può essere giudicato soltanto all'interno della chiesa di Sant'Agostino a Vienna, ovvero nel contesto spaziale cui esso è effettivamente destinato. A questi Fernow risponde nel seguente modo:

probabilmente il sig. VAN DE VIVERE avrà avuto

altre ragioni certamente più convincenti per il suo rifiuto di giudicare quest'opera; ad ogni modo sembra improbabile che la sua perizia da conoscitore artistico sia ancora così recente e limitata da non sapere che gli elementi essenziali di una scultura, cioè l'idea, l'invenzione, la composizione, la disposizione e lo stile dell'insieme, come anche il carattere, l'espressione e lo stile dei particolari possono essere individuati e valutati altrettanto bene sulla base del modello che dell'opera finita; solo in casi eccezionali gli effetti ottici costituiscono un motivo sufficiente per prendere in considerazione il fattore locale: opere di grandi dimensioni e collocate ad altezza elevata, che devono essere osservate da un determinato punto di vista. Se il pensiero, la composizione e lo stile dell'opera, se il carattere e l'espressione di una figura siano buoni o cattivi, deve essere giudicabile già dal modello finito e in qualsiasi luogo dove l'opera possa essere vista, perché tali fattori non dipendono dalle peculiarità né della materia, né del luogo. Inoltre questo monumento è fatto in modo tale che necessita soltanto di un'illuminazione favorevole per risultare ben visibile e esaminabile in qualunque luogo, e chi conosce la bottega dell'artista sa quanto essa sia ben attrezzata di congegni che permettono di guidare a piacere l'entrata della luce da tutti i lati[77].

L'obiezione del critico tedesco è almeno in parte fondata, visto che l'idea del sepolcro è derivata dal monumento a Tiziano, che doveva essere collocato all'interno di un contesto sempre ecclesiastico, ma comunque differente da quello viennese. Un'analisi "immanente" dell'opera (*werkimmanent*, si direbbe in tedesco), che non tiene conto del suo contesto architettonico, può essere plausibile in questo caso, visto che l'artista riassembla un'idea rimasta irrealizzata per il momento.
Eppure l'osservazione fernowiana, secondo cui un'opera d'arte sia giudicabile in qualsiasi luogo – premesso naturalmente che l'illuminazione permetta un'approfondita analisi dell'insieme e delle singole parti – è sintomatica di una visione decontestualizzante dell'opera d'arte, che non esclude affatto la sua musealizzazione. L'arte autonoma è autosufficiente, il suo significato non dipende da alcun dialogo con lo spazio circostante e tale idea – del resto una delle caratteristiche principali dell'estetica neoclassica – trova particolare riscontro nella recente esperienza di 'mobilitazione' delle opere d'arte requisite da parte dell'esercito francese.

In questi giorni – scrive il critico all'amico Johann Pohrt (Roma 22 agosto 1796) – sono andato diverse volte al museo; prima non si vedevano ancora oggetti imballati né spostati dal loro solito posto, ma adesso stanno proprio cominciando con lo

Spartano combattente che gli antiquari preferiscono definire *Focione* – immagino che tu lo ricordi (sta nella galleria, quasi di fronte alla bella Diana). Ieri l'ho visto sollevare dal suo piedestallo e portare fuori verso il tempio adagiato su dei cilindri. Mi sono sentito come se portassero al sepolcro mio fratello o amico e tale sensazione succede a chiunque assista a tale spettacolo ripugnante. Se l'uomo della ragione, capace di scorgere la vita persino nella morte, non nutrisse la speranza che l'arte potesse un giorno risorgere lungo la Senna e fiorirvi ancora più stupendamente che a Roma, si dovrebbe cadere nella disperazione di tale umiliazione subita da Roma. Il futuro insegnerà se i francesi risarciranno l'umanità di questo furto. – Nel frattempo si sente parlare molto bene delle istituzioni che in Francia si stanno costruendo destinate alle arti. Ancor recentemente uno dei commissari ha dimostrato molto bene a un mio conoscente che l'agricoltura è la radice, le scienze ed arti invece i fiori del benessere di una nazione, che la moralità degli amministratori e dei legislatori promuove quella dei popoli, e che senza di essa quella radice non porterà mai bei fiori, quei fiori mai frutti maturi all'umanità. Tale filosofia mi piace molto più di quella herderiana, che lascia molto da indovinare e poco da sapere, producendo invece che frutti soltanto bolle d'aria. Dio voglia che i francesi riescano a mettere in atto quella filosofia, e in tal caso l'umanità perdonerà loro tutti i fastidi del presente provocati dalla loro Rivoluzione[78].

Nelle sue corrispondenze giornalistiche per il "Neuer teutscher Merkur" Fernow renderà puntualmente conto dell'effettiva dimensione di tale furto commesso a Roma e nelle altre città d'Italia, ma il suo atteggiamento resta – almeno per il momento – ambiguo. Inizialmente scosso da quel che gli appare come un atto barbarico, un rapimento ben organizzato dei suoi «cari amici», il critico scorge allo stesso momento anche un'opportunità nella decontestualizzazione delle opere «rastrellate» sul territorio. Innanzi tutto le statue potranno benissimo essere sostituite dai calchi (gli artisti, tanto, non studiano mai dagli originali – scriverà Fernow sul "Merkur") e per quanto concerne i dipinti sacri sembra anzi auspicabile che in futuro «si possa non solo vederli appena, come avveniva solitamente all'interno delle chiese spesso buie, ma che li si possano considerare anche comodamente»[79].
Infatti, nel caso della *Trasfigurazione* raffaellesca, opera che è stata rimossa dalla chiesa di San Pietro in Montorio e che prima del suo trasporto a Parigi viene esposta nel Museo Pio-Clementino, Fernow commenta:

I monaci del convento sul Montorio si sono rivelati degli autentici monaci, dal momento che hanno

deturpato quest'opera magnifica con le tracce delle loro sciocchezze prive di gusto. In diverse parti si vedono fori dovuti ai chiodi con cui hanno inchiodato sul dipinto i tappeti destinati alla decorazione del presepe che viene eretto davanti all'altare per le feste di Natale. Speriamo che in Francia le attenda una collocazione migliore e un trattamento più umano[80].

In effetti, nonostante i cori di protesta emersi in varie parti d'Europa contro gli eccessi di tale «svendita italiana», la musealizzazione rappresenta per una parte consistente del pubblico colto una prospettiva senza dubbio allettante. Il «passeggiatore» Seume, sembra ben cogliere il significato di tali avvenimenti, quando scrive, durante la sosta parigina del suo viaggio (1802): «I tesori in Italia dormono, e forse non è una disgrazia che vengano svegliati e costretti a muoversi»[81].
Il caso eminente della *Trasfigurazione* dimostra del resto come la decontestualizzazione, cui Quatremère de Quincy si era opposto con veemenza e coraggio, porti ad un cambiamento paradigmatico nell'ambito della percezione artistica nonché dei suoi risvolti storiografici. La definitiva collocazione del dipinto di Raffaello non avrebbe certo soddisfatto le aspettative di Fernow, tuttavia i visitatori del Musée Napoléon avranno a questo punto la

possibilità di vederlo in mezzo a diverse altre opere dello stesso artista; questo fatto non può certo sfuggire ad un osservatore d'eccellenza come Friedrich Schlegel. Sulla rivista "Europa" questi scrive nel 1803:

Il grande quadro [la *Trasfigurazione*; AdH] è attorniato da altri più piccoli dipinti dello stesso autore: da un lato, una assai pregevole *Sacra Famiglia*, della sua maturità; dirimpetto, una *Incoronazione della Vergine*, dipinta nella prima gioventù, quando egli lavorava ancora alla maniera del Perugino; in alto, stanno due pale del Perugino, e sotto, i ritratti, gli schizzi, i dipinti più piccoli di Raffaello [...]. La *Madonna di Foligno* è collocata nella parete accanto; nella parete di fronte, invece sta la *Jardinière*. Questa disposizione suggerisce molte considerazioni, poiché essa consente di abbracciare con un solo sguardo, si può dire, il graduale sviluppo di un grande spirito di artista, dal primo e ancora incerto tentativo giovanile fino all'ultima elaborata opera della sua vita[82].

Schlegel non è certo l'unico visitatore per il quale l'esperienza del Musée Napoléon rimane un evento chiave, una premessa indispensabile per la genesi dei suoi scritti d'arte ed estetica: l'allestimento di Denon permette confronti diretti, con un unico sguardo e secondo criteri

stilistici, ed è questa una delle tappe più significative per la nascita della storia dell'arte come disciplina scientifica nell'Ottocento[83]. Invece delle guide il cui taglio topografico parte dalla considerazione dei singoli monumenti e contesti locali per riflettere stratificazioni temporali, stilistiche nonché tradizioni artistiche del luogo, intorno al 1800, e grazie anche all'esperienza della musealizzazione, nasce non solo il sistema delle storie dell'arte nazionali e del confronto fra le rispettive scuole, ma anche il genere monografico, che permette uno sguardo all'interno della fucina creativa di singoli artisti.

Con la sua monografia canoviana Fernow si rivela del tutto in sintonia con tali sviluppi. Si tratta infatti di uno dei primi esempi di illustrazione critica del «graduale sviluppo di un grande spirito di artista, dal primo e ancora incerto tentativo giovanile fino all'ultima elaborata opera della sua vita». Il critico tedesco non ha modo di vedere il Musée Napoléon, ma l'atelier canoviano offre condizioni del tutto equivalenti ad una sistemazione museografica[84]:

Nell'*atelier* di CANOVA, che comprende una serie di ampie sale di studio, si trova quasi tutto ciò che attualmente a Roma è dato di vedere di scultura contemporanea: vi si trovano più opere in fase di lavorazione che negli studi di tutti gli altri scultori messi insieme. Sotto le mani degli scalpellini prendono forma opere sempre nuove. Alcune sono già compiute, altre ancora sono vicine al compimento, mentre al posto di quelle consegnate sono stati collocati dei gessi: in tal modo si può ripercorrere quasi tutta l'arte del CANOVA, dagli esordi fino al presente, un fatto che rende le visite al suo studio particolarmente interessanti e ricche di informazioni[85].

L'atelier dell'artista diventa intorno al 1800 una meta turistica certamente paragonabile al museo pubblico: un luogo nel quale scalpellini, collezionisti, critici ed ammiratori affluiscono quotidianamente per assistere alla genesi delle creazioni canoviane o per dare uno sguardo ai lavori compiuti – un perfetto museo d'arte contemporanea, oltre che spazio di vendita e di autocelebrazione del «novello Pigmalione»[86]. D'altra parte, la presenza e la visibilità dei pezzi finiti e dei modelli permette un inedito sguardo dal di dentro della fucina creativa del Canova: senza tali condizioni di visibilità un esercizio così acuto di critica d'arte come il saggio di Fernow non sarebbe certo stato possibile.

***

Il testo di Fernow giunge in Italia attraverso una traduzione, apparsa sul "Giornale Enciclopedico di Napoli" (1807), che è uno dei periodici più ricettivi nei confronti delle lettere straniere ai primi dell'Ottocento[87]. Ma la traduzione italiana deriva a sua volta da una versione francese pubblicata sul "Magasin encyclopédique" (1807), e pare anzi che il redattore di tale periodico, l'antiquario Aubin Louis Millin, volesse stuzzicare il suo collega Quatremère de Quincy, ovvero provocare un suo intervento di risposta visto che in nota alle considerazioni fernowiane sul *Creugante* aggiunge: «*On sera bien-aise de confronter l'opinion d'un juge aussi éclairé avec celle de M. Fernow, et c'est ce qui m'a engagé à placer la notice de celui-ci dans le* "Magasin Encyclopédique"»[88]. Ebbene, proprio le parti che riguardano il *Creugante* rivelano l'effettivo limite della traduzione, che è un estratto, quindi compatta diverse parti del testo originale ommettendo tra l'altro l'importante premessa teorica di Fernow; inoltre ci sono in tale traduzione (e quindi anche in quella italiana) alcuni errori significativi che aumenteranno naturalmente le numerose incomprensioni di fronte al testo fernowiano. Ad esempio, nel discutere la leggibilità del gruppo dei *Pugilatori*, Fernow rimprovera l'artista di aver posto alla base del *Creugante* delle meliche difficilmente visibili da un osservatore ignaro del soggetto:

> Non tenendo conto di ciò, sembrerebbe piuttosto che Creugante – con il pugno teso sopra la testa – stia per sferrare un colpo: gli spetterebbe dunque in questo momento il ruolo dell'attaccante, mentre in realtà egli dovrebbe rappresentare la vittima. Da quanto si è detto emerge che il momento raffigurato non è comprensibile senza una spiegazione[89].

Nella traduzione francese però, si parla di «*Kreugas, qui conserve à la main gauche le ceste dont se servoient les Pugiles*»[90] e tale errore di traduzione confermerà l'opinione di Leopoldo Cicognara, secondo cui Fernow avrebbe censurato l'opera «senz'averla mai vista»[91].

Eppure nel 1817, a distanza di dieci anni dalla pubblicazione dell'estratto in lingua italiana, sembra che il testo di Fernow continui ad interessare alcuni lettori italiani, e non è certo un caso che ciò avvenga in piena fase di polemica sul Romanticismo. Canova è ovviamente uno degli argomenti prediletti in favore dei classicisti: senza la mitologia, ovvero

«senza queste immaginazioni disprezzate oggi per moda tedesca in Italia», scrive Foscolo, Canova «sarebbe riescito mezzano artefice. La sua Psiche e l'Ebe e le sue Grazie si starebbero tuttavia incarcerate nelle rupi del Carrarese»[92]. Attraverso la *Storia della scultura*, Giordani e Cicognara intendono dunque riscattare l'artista e con lui l'onore italiano gravemente umiliato dalle spoliazioni napoleoniche e – più recentemente – dalla messa in questione delle sue radici classiche. Nella *Storia della scultura* l'artista risulta infatti il culmine di un'intelligenza figurativa genuinamente italiana che non può certo nascere dal nulla: infatti, come scrive Giordani, «(i)l vero elogio di Canova sarà [...] la storia della Scultura dal 1000 in qua»[93]. L'intero edificio storico del Cicognara potrebbe dunque leggersi quale risposta a Fernow: la tradizione scultorea italiana, di cui l'artista rappresenta la sintesi ideale, giustifica idealmente le accuse di eclettismo e mancata purezza stilistica che Fernow gli rivolge ripetutemente.
Ad ogni modo, nel febbraio 1817, circa un anno prima della pubblicazione dell'ultimo volume della *Storia*, Cicognara scrive all'artista chiedendogli: «Cosa dite voi del catalogo che stamparono nel 1806 a Zurigo»?[94]. Non

avendo ricevuto alcuna risposta, il critico si rivolge dunque al fratellastro di Canova nella convinzione che il critico tedesco sia semplicemente un prestanome del seguito thorvaldseniano:

Io vado ruminando in pensiere che sotto quel nome esser vi possa una maschera: poichè l'invidia è proteiforme molte volte, e capace d'ogni simulazione. Alcuni cenni di quell'operetta mi hanno messo in diffidenza contro alcuno degli artisti, che avendo merito, si è trovato sempre eclissato dall'immensità di Canova, e non si estende a quell'analisi delle sue opere senza motivi fortissimi.

E poi aggiunge:

Alcuno che non so ancora chi sia, ha dissoterrato il libro del signor Fernow, lo finge opera nuova, ne stampa una versione, e la pubblica in Venezia stessa, prendendo cura di farla apparire avanti che il mio 3° volume vegga la luce. Ma io ho grandissimo gusto: poichè senza discendere a minute analisi questo mi apre argomenti bellissimi, e non si scrive mai con felicità senza un po' di contrasto[95].

In realtà quel progetto non si realizzerà e ne abbiamo notizia grazie ad un'interessante notizia apparsa sul periodico inglese "New

Monthly Magazine": in essa si parla infatti del crescente interesse per la lingua tedesca e di diversi progetti editoriali intrapresi nel Veneto austriaco, mentre proprio la traduzione dell'opera di Fernow (definita come «*acute criticism on Canova*») sarebbe stata impedita dagli intrighi dei presunti amici dell'artista[96]. Che Cicognara fosse uno di questi amici pare fuori dubbio; il critico era anzi l'unica persona che, grazie all'autorevolezza del proprio incarico istituzionale, fosse in grado di impedirne l'uscita. E in seguito, la sua avversione nei confronti dei critici canoviani emerge alquanto bene dalla sua reazione furibonda quando legge nell'"Antologia" dell'ottobre 1823 un ricordo di Canova firmato da Friederike Brun (che era stata la dedicataria del volume di Fernow):

Cosa diavolo ha stampato il Vieusseux quella sciocca lettera di quella vecchia sorda, imbecille, che dice più scempiaggini che parole in merito di Canova e di Torvalsen? Come mai imbratta il suo giornale a quel modo e cade in agguati senza avvedersene? Mi ha così ributtato, che non voleva mandarvi più nulla […][97].

Nel marzo 1817, circa un mese dopo la richiesta di Cicognara, Canova stesso risponde alle

domande dell'amico:

Di quell'opera di Fernow io sono benissimo informato: chè l'Abate me ne tradusse dal tedesco alcuni articoli, ma non volle andar più oltre, perché mi parve cosa da non meritar quella fatica. Nel tempo appunto che si pubblicava, io venni pregato da qualche letterato, anche tedesco, di permettere che gli fosse risposto: al che non volli acconsentire, bramando piuttosto rispondere col far meglio, se posso. Fatto sta, che par cosa assai singolare che dopo quell'epoca mi diluviarono commissioni da tutte le parti […][98].

Poiché però la lista degli "anti-fernowiani" è piuttosto estesa, non risulta facile identificare quel «letterato […] tedesco» che aveva chiesto a Canova di rispondergli per le rime. Soprattutto a Berlino, intorno a Hirt e Schadow, sembra crearsi nei primissimi anni dell'Ottocento un clima di crescente opposizione al classicismo dei «Weimarer Kunstfreunde» (dei quali anche Fernow risulta una personalità eminente). Goethe, sui "Propyläen" del 1801, si esprime in modo piuttosto sprezzante definendo l'ambiente artistico berlinese come il domicilio del naturalismo e dello spirito prosaico nell'arte[99]; l'anno successivo August Wilhelm Schlegel rincara la dose,

quando recensisce l'esposizione dell'Accademia berlinese confermando in sostanza quanto è stato detto in precedenza[100]. La difesa di Canova e il ridimensionamento dei meriti thorvaldseniani assumono dunque all'interno di tale dibattito il sapore di un'implicita presa di posizione contro i critici di Weimar – Goethe, Meyer, Schlegel e ovviamente Fernow. Infatti, a Goethe risponde Gottfried Schadow con un articolo apparso sulla rivista "Eunomia" (1801)[101] e poi, oltre alla polemica contro l'ambiente di Weimar, Schadow sembra prendersela anche con Thorvaldsen, dato che rimprovera il suo *Giasone* di eccessiva aderenza ai modelli antichi tanto da sembrare un calco dai colossi del Quirinale[102].
Fra i letterati particolarmente impegnati a prendere le difese di Canova risultano dunque, non a caso, alcuni avversari di Goethe come August von Kotzebue, ben noto e prolifico autore di drammi che scrive qualche interessante pagina di critica artistica nel suo resoconto di un viaggio in Italia e Francia (1805)[103]. Questi infatti ribadisce la fama di Canova come il «più grande scultore dai tempi di Fidia»[104], ne apprezza (al contrario di gran parte della critica tedesca) i bassorilievi, che considera perfino superiori alle statue, ma in

particolare egli sembra interessato a rispondere alla «moda» recentemente diffusasi in Germania di ridimensionare i meriti dell'artista:

> Perché doveva estendere la propria fama in tutta Europa, e come si permette di *vivere* ancora? non lo sapeva che bisogna essere morti, anzi molto morti, per giustificare un talento che agisce con tale potenza sui contemporanei?[105]

Le obiezioni dei critici canoviani gli sembrano l'espressione di una piccola setta classicista ambientata fra Weimar e Jena, che vuole imporre a tutti i costi i propri criteri estetici, anche se ciò implica l'ignorare l'opinione accreditata di gran parte del pubblico (Kotzebue, il fortunato, ma altrettanto disprezzato autore di drammi e brani letterari assai popolari, difende attraverso l'apologia canoviana soprattutto il proprio ruolo d'artista di successo)[106].
Ad ogni modo Canova constata giustamente che il successo, soprattutto collezionistico, delle proprie opere in Germania subisce un sostanziale incremento in seguito alla pubblicazione del testo di Fernow: l'artista infatti, sembra riferirsi ai casi di Ludovico I di Baviera che cerca attraverso diversi canali di

acquistare sue opere[107] o a Federico Guglielmo III di Prussia che intende commissionargli la realizzazione di un monumento alla consorte Luise (opera che poi sarà scolpita da Christian Daniel Rauch)[108]. D'altro canto, lo scritto di Fernow lascia delle tracce profonde sulla percezione di Canova da parte della critica tedesca ed è soprattutto sul "Kunstblatt" (1816-49), il primo periodico tedesco dedicato esclusivamente ai fatti d'arte antica e contemporanea, che si perpetrano certi stereotipi canoviani uniti ormai alla convinzione che Thorvaldsen sia l'espressione genuina della scultura cristiana e nazionale. Qui si trovano dunque le critiche di Passavant, che rimprovera John Gibson «di essere un po' troppo ammiratore di Canova e di aver seguito, nonostante le sue intenzioni del resto buone, diversi principi sbagliati di quest'ultimo», mentre Ludwig Schorn – l'editore del periodico – osserva la mancanza di tipi genuinamente cristiani in Canova, rimproverandogli in sostanza di essere troppo pagano[109].
Tutto ciò naturalmente si allontana molto dalle intenzioni di Fernow che vertevano in ben altre direzioni. Il problema dell'arte cristiana egli non se lo pone affatto; anzi, nelle sue *Bemerkungen eines Freundes* (1805) il

critico esclude qualsiasi qualità estetica alla religione cristiana e sottolinea che gli ideali della religione cristiana appartengono semmai al «genere pragmatico», ma «non sono rappresentabili attraverso immagini, bensì da mettere in atto attraverso le azioni»[110]. Parlare di "purismo" nel suo caso è dunque ben poco appropriato.
Anche l'evidente analogia nelle vicende biografiche oltreché artistiche di Carstens, Trippel e Thorvaldsen saranno facile preda per letture nazionalistiche, secondo cui Fernow avrebbe voluto creare la genealogia di una presunta scuola nordica (cui dovrebbe, a questo punto, appartenere anche Mengs). In realtà Canova – come del resto anche David e i suoi seguaci (cui Fernow riserva osservazioni altrettanto critiche) – sono i nomi più emergenti nel panorama dell'arte contemporanea[111]: la ricerca di un'identità estetica alternativa a questi modelli non può dunque prescindere dalla loro conoscenza ed analisi approfondita[112]. D'altro canto, artisti come appunto Carstens, Trippel e Thorvaldsen sono invece la prova vivente,

che la divina forza creatrice dello spirito umano non è legata ad alcuna striscia di terra; che anche

nel triste settentrione così privo di forme, genio autenticamente plastico viene prodotto e conservato a se stesso e all'arte come in Grecia ed Italia; e che a Roma – l'unico luogo dove può maturare e portare buoni frutti – intraprese la strada, che adesso sta percorrendo a testa alta […][113].

Roma e il paesaggio culturale italiano rimangono naturalmente il luogo centrale dell'estetica fernowiana, tuttavia è evidente che il critico voglia ridimensionare la teoria di Montesquieu sull'influenza dell'ambiente climatico, che rimane uno degli elementi centrali della storiografia winckelmanniana; infatti proprio l'idea secondo cui «più calde sono le regioni d'Italia, tanto più grandi sono i talenti che esse producono e tanto più accesa è la fantasia», riserva facoltà esclusivamente razionali agli artisti d'oltralpe[114]. Mentre, secondo Fernow, casi come Carstens, Trippel e naturalmente il giovane Thorvaldsen sono la prova vivente che l'immaginazione plastica cresce tanto meglio in assenza di radici artistiche locali, le quali sono sì stimoli indispensabili alla formazione del gusto, ma anche ostacoli che tendono ad ingabbiare l'esigenza di libertà necessaria al genio. L'interesse da parte del pubblico, nonché le sue strutture espositive predispongono Roma naturalmente ad

accogliere i migliori artisti in una gara aperta d'impronta rinascimentale, ma occorre innanzi tutto che le condizioni siano veramente uguali per tutti i concorrenti: il monopolio canoviano in campo scultoreo avrebbe secondo Fernow recato dei gravi danni all'intera cultura artistica romana, impedendo ad altri autori di affermarsi per mancanza di commissioni monumentali[115].
Un talento promettente (e desideroso di conferme) come il giovane Thorvaldsen vede senz'altro nelle aspettative dei suoi sostenitori un'opportunità, ovvero la chiave della propria permanenza a Roma; lo scultore danese quindi pensa di stringere una sorta di "patto col diavolo" per evitare la fine di Carstens, che non è mai riuscito ad affermarsi veramente sul mercato romano, assicurandosi invece un pubblico sempre crescente in Germania. Per questo motivo, il suo *Giasone* – l'esito concreto di queste ricerche – è senza alcun dubbio figlio delle riflessioni nate all'interno della colonia nordica, ma la genesi sofferta dell'opera, che viene accompagnata da depressioni e consumo massiccio di tabacco da fiuto, lascia intendere che tali aspettative abbiano creato non pochi disagi al giovane artista danese[116].

[*] Una parte di questo lavoro è stato presentata nell'ambito del workshop interdisciplinare *Frankreich und Italien: zwei Paradigmen des romanischen Koordinatensystems im Ereignisraum Weimar-Jena um 1800*, svoltosi a Jena (Friedrich-Schiller Universität) dal 3 al 5 aprile 2006. Per suggerimenti ed aiuti durante la stesura del testo e della traduzione desidero ringraziare Susanne Adina Meyer, Sibylle Auf der Heyde, Emanuele Bordello, Edoardo Costadura, Giovanna De Lorenzi, Alberto Desideri, Margherita d'Ayala Valva, Massimo Ferretti, Lorenzo Gnocchi, Daniela Peretto, Antonio Pinelli, Barbara Steindl.

[1] Per la sfortuna critica di Fernow, su cui gravarono le pesanti censure di Carl Friedrich von Rumohr, cfr. lo studio monografico di H. VON EINEM, *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1935, pp. 1, 179. Fra gli studi più recenti su Fernow, si rimanda innanzi tutto alle ricerche di Harald Tausch, autore della dissertazione *Entfernung der Antike: Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen, Niemeyer 2000, che è ricca di materiali e considerazioni significative sul pensiero estetico dell'autore (le pp. 187-255 contengono un'articolata analisi del saggio su Canova). Altri testi che saranno più volte citati nel corso di questo lavoro sono il primo studio in lingua italiana, ad opera di G. PIANTONI, *Le obiezioni della critica tedesca: il saggio su Canova di C.L. Fernow*, in "Quaderni sul Neoclassico", 1-2, 1973, pp. 11-35; e il recente articolo di S. ROETTGEN, «*Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse*»: *Canovas «Carattere forte» im Spiegel der Kritik seiner Zeit*, in *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di A.M. Kluxen, Nürnberg, Aleph 2001, pp. 73-109.

[2] Tale prospettiva interdisciplinare si rivela infatti sempre più necessaria per affrontare l'ampiezza degli interessi scientifici di Fernow, nonché le rispettive correlazioni dei vari ambiti del sapere nel suo pensiero. Cfr. *Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow*, a cura di M. Knoche, H. Tausch, Tübingen, Narr 2000, e la recente raccolta di studi *Kunst als Wissenschaft: Carl Ludwig Fernow - ein Begründer der Kunstgeschichte*, a cura di R. Wegner, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 2005.

[3] Cfr. J. GRAVE, *Weimarer Versatzstücke in Carl Ludwig Fernows »Römischen Studien«. Zu Fernows Orientierungsversuchen im Geflecht von Hirt, Goethe, Schiller und »Schellinghianern«*, in *Kunst als Wissenschaft*, cit., pp. 95-97.

[4] Cfr. A. AUF DER HEYDE, *Bossi e la «lega settentrionale»: un dialogo con Carstens e Fernow*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 82-83, 2004, pp. 165-168 (con bibliografia precedente).

[5] Cfr. a questo proposito R. INCARBONE GIORNETTI, *Benedetto Micheli e Carl Ludwig Fernow*, in "Studi Romani", 49, 2001, 326-358, e recentemente H. TAUSCH, *Von Jena nach Rom. Beobachtungen zur Genese von Fernows Wissenschafts- und Kunstverständnis im Beziehungsgeflecht zwischen Karl Leonhard Reinhold, Johann Gottlieb Fichte und Johann Benjamin Erhard*, in *Kunst als Wissenschaft*, cit., pp. 46-59.

[6] Sulla rivista "Der neue Teutsche Merkur" del 1803, Fernow riferisce al pubblico tedesco dell'appena fondata *Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* cui egli stesso appartiene. C.L. FERNOW, *Neueste Literatur- und Kunstnachrichten aus Italien*, in "Der neue Teutsche Merkur", 1803, 10, p. 460. Tale appartenenza come «membro corrispondente» della classe di grammatica è documentata dal *Catalogo dei socj dell'accademia italia-*

na, preceduto dalla sua costituzione, Livorno, Vignozzi 1807, p. 32, nel quale figurano anche gli amici di Fernow, Pietro Giuntotardi (socio ordinario della classe di grammatica) e Georg Zoëga (membro della classe di storia, antiquaria e lingue antiche).

[7] C.L. Fernow, *Über die Improvisatoren*, in *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, Gessner 1806-1808, II (1806), pp. 295-416. Cfr. anche la recente tradizione italiana del saggio, *Gli improvvisatori e l'entusiasmo dell'artista*, a cura di S. Sacchi, Pisa, ETS 2004.

[8] C.L. Fernow, *Über die Mundarten der italienischen Sprache*, in *Römische Studien*, cit., III (1808), pp. 211-543.

[9] C.L. Fernow, *Über den ästhetischen Eindruck der Peterskirche*, in *Römische Studien*, cit., II (1806), pp. 286-287.

[10] F. Milizia, *Principj di architettura civile*, 3 voll., Bassano, Remondini 1785, I, p. 360.

[11] Milizia, *Principj di architettura civile*, cit., I, p. 365.

[12] E il fatto di essersi opposto alla precedente critica canoviana gli verrà infatti riconosciuto anche al di là dei confini nazionali: «*M. Fernow* – scrive l'anonimo recensente firmato G. D. (lo stesso che traduce alcuni brani del libro per il "Magasin encyclopédique") – *a taché de rester fidèle à ces principes dans le jugement qu'il porte des ouvrages qu'il a étudiés à Rome pendant plusieures années. Des circonstances favorables, et une disposition naturelle l'ont mis à portée de faire une étude théorique et pratique des beaux arts; on voit que ses jugemens ne sont point des idées jetées au hasard, et qui n'effleurent que la superficie du sujet*». G.D., *Roemische Studien, c'est-à-dire Études Romaines ; par Charles Louis Fernow. – Zurich, chez Gessner. 1806*, in "Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts; rédigé par A.L. Millin", 1807, 1, p. 194. Per la ricezione critica del testo in Germania, cfr. innanzi tutto l'anonima recensione, *Zürich. Römische Studien, von Carl Ludwig Fernow. Erster Theil. Mit Canova's Porträt von Lips gestochen. 1806*, in «Göttingische gelehrte Anzeigen», 187, 22 novembre 1806, pp. 1857-1870.

[13] Diario di Friederike Brun, Roma 30 novembre 1802, in F. Brun, *Römisches Leben*, 2 voll., Leipzig, Brockhaus 1833, I, pp. 180-181.

[14] Lettera di Fernow a Johann Pohrt, Roma 11 febbraio 1797, in C.L. Fernow, *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, a cura di H. von Einem, R. Pohrt, Berlin, De Gruyter 1944, p. 202.

[15] Lettera di Fernow a Johann Pohrt, Roma 12 agosto 1796, in Fernow, *Römische Briefe an Johann Pohrt*, cit., p. 121.

[16] Lettera di Fernow a Johann Pohrt, Roma 21 aprile 1797, in Fernow, *Römische Briefe an Johann Pohrt*, cit., p. 235.

[17] Per gli scritti d'arte di De Rossi, cfr. l'introduzione di A. Bruni, Tombeau de *Antonio Canova*, in *Biblioteca Canoviana, ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, 4 voll., Venezia, Parolari 1823, ed. anastatica a cura di A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2005, I, pp. 44-50, 60.

[18] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della R. corte di Toscana. Tomo Primo ove si descrivono le Scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, Bassano, Remondini 1795-96, I, pp. 566-567.

[19] C.L. Fernow, *Ueber den Mahler Kavalluzzi*, in "Neuer Teutscher Merkur", 1797, 8, p. 335.

[20] FERNOW, *Ueber den Mahler Kavalluzzi*, cit., pp. 335-336. Per le "Memorie per le belle arti" (1785-88) che sono state redatte da Onofrio Boni insieme a De Rossi, cfr. il saggio di L. BARROERO, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma «Il tempio del vero gusto»: la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze, Edifir 2001, pp. 91-99.

[21] Cfr. la premessa alla seconda edizione di L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, cit., pp. X-XII, e il commento di A. PINELLI, *Storia dell'arte e cultura della tutela – Le «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa - Scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, a cura di A. Emiliani, A. Pinelli, Bologna, Nuova Alfa 1989, p. 51.

[22] C.L. FERNOW, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Hartknoch 1806, p. XIV. Cfr. a questo proposito la prima parte del lavoro di TAUSCH, *Entfernung der Antike*, cit., pp. 15-43.

[23] Per l'importanza della biografia d'artista e dei racconti romantici con riferimento alla riscoperta vasariana in Germania, cfr. innanzi tutto il saggio di C.A. ISERMEYER, *Le traduzioni tedesche delle* Vite, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte* (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento 1976, p. 809.

[24] *Über die Lebensbeschreibungen ausgezeichneter bildender Künstler*, in "Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst [...] herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart in Rom", 1, 1810, pp. 90-91. Nello stesso periodico si trovano, infatti, diversi contributi biografici di artisti antichi e moderni: *Raphael de Santi, von Urbino* (I, 99-141), *Etwas über Angelika, an ihrem Begräbnistage geschrieben* (I, 142-152) e *Michel Angelo Bonarroti von Casentino* (II, 54-106). Un altro amico di Fernow, lo scultore e critico d'arte svizzero Heinrich Keller, esprime nello stesso anno 1810 l'intenzione (analogamente a Johann Dominikus Fiorillo) di intraprendere una traduzione delle *Vite* vasariane insieme al cognato Platner. Ma l'impresa sembra fermarsi dopo la traduzione della vita di Buffalmacco apparsa su una rivista zurighese nel 1815. Cfr. B. WYSS, *Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter*, Frauenfeld, Huber 1891, p. 53. Per la genesi e fortuna della biografia d'artista nel XIX secolo, cfr. la recente monografia di K. HELLWIG, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin, Akademie-Verlag 2005; e con particolare riferimento agli scritti di Fernow, EADEM, *Carl Ludwig Fernows Bedeutung für die Künstlerbiographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in *Kunst als Wissenschaft*, cit., pp. 131-143.

[25] C.L. FERNOW, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, Gessner 1806, p. 69.

[26] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 79.

[27] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., pp. 71-72. L'episodio è riportato nell'opera di D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento: per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, 2 voll., Venezia, Andreola 1803, II, pp. 192-212. Lo stesso artista, però, ridimensiona fortemente l'attendibilità delle notizie riferite dal Federici, come emerge da una lettera a Quatremère de Quincy (25 aprile 1804). Cfr. A. CANOVA, *Scritti*, a cura di H. Honour, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1994, p. 275.

[28] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 30.

Questa presunta predilezione degli italiani per lo spettacolo effimero dei virtuosi emerge con molta chiarezza nel *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802) di Fernow ed è a sua volta derivata dall'immagine dei romani negli scritti di Karl Philipp Moritz che sottolinea il piacere della società romana per gli spettacoli effimeri, fuochi d'artificio e processioni fastose del pontefice: «*Die Volksgesinnung scheint hier ansteckend zu seyn; man gewöhnt sich nach und nach die Sachen bloß anzusehen, und sie zum Zeitvertreibe vor sich vorübergehen zu lassen, ohne Reflexionen darüber anzustellen, die nichts nützen. Man beschränkt sich immer mehr auf den Moment, und hört auf, das Leben im Ganzen zu betrachten, und sich vergebliche Mühe zu geben, seine labyrinthischen Verwickelungen zu enträthseln*». K.P. MORITZ, *Schreiben aus Rom*, in "Deutsche Monatsschrift", 1790, 1, p. 351. Nell'inventario manoscritto della biblioteca privata di Fernow (*Catalog der Bibliothek des Hrn. Professor's Fernow, gefertigt im Febr. u. Maerz 1809. – A. Werke in auslaendischen Sprachen*, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek: coll. Loc. A. N. 6.) si trovano diverse tracce bibliografiche di trattati – come quello di Friedrich Haupt, *Lettera d'un tedesco sull'infranciosamento dello stile italiano, seguita da alquante osservazioni sull'indole dell'ingegno dei francesi e degl'italiani* (Losanna 1798) – tesi a categorizzare l'indole, ovvero stereotipo nazionale dei vari popoli, secondo dei criteri scientifici dell'antropologia settecentesca. Il fatto che l'analisi fernowiana di Canova rispecchia tali stereotipi nazionali è stato messo in evidenza da H. PFOTENHAUER, *Deutschrömer um 1800. Zu Carl Ludwig Fernows* Sitten- und Kulturgemälde von Rom *und dessen Kontext*, in "Università degli Studi di Napoli «L'Orientale». Annali. Sezione Germanica", X, 2000, 2, p. 167.

29 «*Der Italiener will im Theater belustigt und ergötzt, nicht gerührt, oder erschüttert seyn, und so gleichgültig er im wirklichen Leben Blutscenen ansehen kann, so scheint er sie doch auf dem Theater zu scheuen. Opera Buffa, Komödien und Farçen sind darum seine Lieblingsstücke*». [C.L. FERNOW], *Sitten- und Kulturgemälde von Rom. Mit dem Bildnisse des Cardinals* Ruffo *und neun andern Kupfern*, Gotha, Perthes 1802, pp. 86-87.

30 A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Ragguaglio sul Canova, sulla sua reputazione, sulle sue opere, particolarmente sulla sua statua del Pugillatore* (1804), in *Biblioteca Canoviana*, cit., III, p. 130.

31 QUATREMÈRE DE QUINCY, *Ragguaglio sul Canova*, cit., p. 135.

32 FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 50.

33 Per evitare appunto il pericolo dell'eclettismo, anche Quatremère consiglia il giovane artista di «considerarsi come l'allievo d'alcuno di quei sommi artefici [antichi], farne sua la maniera, il gusto, i principj, abbandonando del tutto i moderni sistemi, e non far attenzione ad altro che all'antico». QUATREMÈRE DE QUINCY, *Ragguaglio sul Canova*, cit., pp. 123-124.

34 Per il termine «stile da chiesa» riferito alla scultura, cfr. le considerazioni di Basilius von Ramdohr, uno dei primi mentori fernowiani nonché autore di una fortunata guida artistica di Roma. F.W.B. von RAMDOHR, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, 3 voll., Leipzig, Weidmanns Erben und Reich 1787, III, pp. 174-203.

35 FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., pp. 105-110.

36 Per la vita di Carstens, cfr. oltre alle considerazioni di TAUSCH, *Entfernung der Antike*, cit., pp. 15-43, il saggio di M. DÖNIKE, *»Ein treues Karakterbild«? Carl Ludwig Fernows »Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens«*

zwischen Künstlervita und Künstlerroman, in *Kunst als Wissenschaft*, cit., pp. 144-165.

[37] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 59.

[38] C.L. FERNOW, *Fernow's Vorlesungen über Archäologie in Jena 1805. Eigenhändige Handschrift nebst Abschrift* (ms.), Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek Kassel, coll. 4° Ms. Philol. 21, c. 39r.

[39] È curioso il fatto che esponendo la «meccanica» scultorea nelle sue lezioni d'archeologia il critico – invece di citare fonti antiche – descriva i procedimenti tecnici che aveva conosciuto durante la sua frequentazione dell'atelier canoviano: «*Gewöhnlich macht der Künstler die erste Skizze oder den Entwurf zu seinem Werke im kleinen in irgend einer geschmeidigen Materie, entw.[eder] in Wachs oder in Thon; etwa in der Größe von einigen Spannen, um wenigstens die Idee äußerlich darzustellen, u. in den Haupttheilen zu bestimmen. Da nun aber in diesem kl.[einen] Verhältnisse weder die Schönheit hinreichend ausgedrückt, noch die Fehler genau genug bemerkt werden können, so macht der Künstler nach diesem ersten kleinen sein größeres ausgeführtes Modell in Thon, gewöhnl.[ich] in derselben Größe wie die Statue werden soll; dieses wird mit höchstem Fleiße ausstudirt u. in allen Theilen vollendet, als ob es das ausgeführte Werk selbst wäre; so lange diese Arbeit an dem Modelle währt, die oft Monathe lang dauern kann, wird der Thon durch nasse Tücher, die darüber gebreitet werden, stets feucht u. geschmeidig erhalten. Hat endlich der Künstler sein Modell vollendet, so hat er zwar das Werk noch n.[icht] fertig, aber seine Idee ist vollendet dargestellt, u. das Werk in Marmor wird eigentlich nur eine Kopie des Modelles, an welchem alles Wesentl.[iche] bereits enthalten u. vollendet ist. Um nun das Werk aus dem Modell in Marmor überzutragen ist bloß eine mechanische Vorrichtung nöthig; das Thonmodell wird dazu erst in Gips abgeformt, u. auf diesem Gipsmodelle, werden alle höchsten Stellen mit Punkten bezeichnet, welche vermittelst eines Zirkels mit krummen Schenkeln auf den rohen Marmorblock übertragen werden. Dieses können bloß mechanische Arbeiter thun, die wieder von der Kunst nichts verstehen. Wenn nun diese Punkte sämmtlich auf den Marmorblock übergetragen sind, so wird der Marmor allmählich so tief weggehauen, als die Punkte gehen, auf diese ganz mechanische Weise tritt nach u. nach die Figur immer mehr hervor, bis endlich die ganze Statue aus dem Groben gehauen da steht, nun fängt man mit feinern Instrumenten an sie zu bearbeiten, bis nur noch eine dünne Rinde von Stein die reine Form bedeckt. Nun legt der Meister wiederum die letzte Hand an an* [sic], *u. bedient sich des Meissels u. der Feile abwechselnd, über die ganze Gestalt bis die Form vollendet u. rein hervorgeht, wo denn die Oberfläche zuletzt noch mit Bimsstein abgerieben wird, um die Feil- u. Meisselstriche wegzunehmen u. ihr eine zwar möglichst glatte, aber doch matte Oberfläche zu geben; denn alles andere Glätten des Marmors, wodurch er einen gewissen Glanz erhält, ist der Schönheit nachtheilig u. stört das Auge in der ruhigen Betrachtung der Form*». FERNOW, *Fernow's Vorlesungen über Archäologie*, cit., c. 35r. Per la contemporanea trattatistica tecnica (di matrice enciclopedica) sulla scultura, cfr. l'introduzione di Gianni Carlo Sciolla in F. CARRADORI, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Pisa, Tip. della Società Letteraria 1802, ed. anastatica a cura di G.C. Sciolla, Treviso, Canova 1979, pp. 15-65.

[40] C.L. FERNOW, *Statue der Minerva zu Cori gefunden*, in "Der neue Teutsche Merkur", 1798, I, 3, p. 300. Cfr. A. SBRILLI ELETTI, *Neoclassicismo trascendentale: Carl Ludwig Fernow, il sublime e la Pallade di Velletri*, in *Pallade di Velletri: il mito, la fortuna*, a cura di A. Germano, Roma, Palombi 1999, pp. 49-57.

[41] Cfr. l'esposizione circostanziata del problema qui soltanto accennato in TAUSCH, *Entfernung der Antike*, cit., pp. 198-229.

[42] A.W.S. [A.W. SCHLEGEL], *Artistische und literarische Nachrichten aus Rom. Im Frühling 1805. An Hn. Geh. Rath von Goethe*, in "Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung", 120, 23 ottobre 1805, p. 1006.

[43] J.G. HERDER, *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Palermo, Aesthetica 1994. Il riferimento allo scritto di Herder si deve a S. ROETTGEN, «*Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse*», cit., p. 73. A Fernow l'antitesi herderiana del plastico e pittorico venne probabilmente trasmessa tramite la guida di Ramdohr (*Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom*, cit.) che critica fortemente l'indole "pittorica" della scultura barocca a Roma.

[44] F. BRUN, *Auszuge aus einem Tagebuche über Rom in d. J. 1795. und 1796*, in *Prosaische Schriften*, III, Zürich, Orell, Füssli und Compagnie 1800, p. 296.

[45] J.G. GOETHE, *Winckelmann* (1805), in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri 1992, p. 178.

[46] Lettera di Fernow a Johann Pohrt, Roma 8 agosto 1795, in FERNOW, *Römische Briefe an Johann Pohrt*, cit., p. 69.

[47] Cfr. R. WEGNER, *Fernow in Jena. Ein Experiment zum Wandel ästhetischer und naturwissenschaftlicher Modelle*, in *Kunst als Wissenschaft*, cit., pp. 79-80.

[48] «Mengs, *der in den letzten Zeiten seines Lebens ein wenig [trübsinnig und] unzufrieden mit der ganzen Kunst geworden war, wollte behaupten, dass wir überhaupt keine originale Antike von rechter Schönheit mehr hätten, u. daß auch die ersten der noch vorhandenen, z.B. dieser Apollo, Laokoon, die Niobe u.a. bloße Kopien der vortrefflichen Originale wären; u. auch er stützte seine Behauptung auf die kleinen Fehler des Apollo; aber man hat seiner Meinung, so groß auch sein Ansehen in Rom war, doch nicht anerkennen wollen*». FERNOW, *Fernow's Vorlesungen über Archäologie*, cit., c. 16.

[49] FERNOW, *Fernow's Vorlesungen über Archäologie*, cit., c. 46r. Per l'attività di Cavaceppi, cfr. O. ROSSI PINELLI, *Artisti, falsari o filologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in "Ricerche di storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 41-56, e più recente A. MÜLLER, *Besuch beim Wiederhersteller: römische Restauratorenwerkstätten um 1800 im zeitgenössischen Blick*, in «*Wiedererstandene Antike*»*: Ergänzung antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, München, Biering & Brinkmann 2003, pp. 143-154.

[50] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 45. Cfr. anche PIANTONI, *Le obiezioni della critica tedesca*, cit., p. 12.

[51] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 44. In una lettera a Carl August Böttiger (6 gennaio 1798) Aloys Hirt si lamenta di Fernow interrogandosi: «*wie ist es möglich, daß Fernow in Rom noch behaupten kann, - die Alten hätten nie gemessen, seyen nie methodisch bey Hervorbringung ihrer Werke verfahren, sondern alles wäre bloß Schöpfungskraft u.s. weiter gewesen?*». Cfr. H. TAUSCH, *Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik*, in *Aloys Hirt - Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, a cura di C. Sedlarz, Hannover-Laatzen, Wehrhahn 2004, p. 80.

[52] G..., *Sur les ouvrages de Canova exposés au Muséum*, in "Le Publiciste", 17 Pluviôse an XII (7 febbraio 1804); cfr. a questo proposito la scheda di G. PAVANELLO, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio 1992, p. 274; cfr. inoltre *Il Carteggio Canova-Quatremère de Quincy*

1785-1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso, a cura di G. Pavanello, Ponzano (Treviso), Vianello 2005, pp. 43-45.

[53] Lettera di Canova a Quatremère de Quincy, Roma 21 marzo 1804, in N. STRINGA, *"scusate il cattivo carattere" … "bruciate questo foglio" …Piccola antologia di lettere di Antonio Canova*, in *Canova*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano, Skira 2003, pp. 82-83.

[54] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Notice sur M. Canova, Sur sa réputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur*, in "Archives littéraires de l'Europe", 3, 1804, pp. 3-24.

[55] Per l'Accademia di Venezia, cfr. la lettera dello stesso scultore pubblicata in L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, 8 voll., Prato, Giachetti 1823-24, VII, pp. 178-180. All'Accademia di Brera i pezzi giungono tramite l'acquisto di Giuseppe Bossi (cfr. i gessi canoviani – il *Creugante*, l'*Ebe*, la testa colossale di Clemente XIII – acquistati a Roma il 9 agosto 1805, G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, 2 voll., Firenze, S.P.E.S. 1982, II, pp. 326-327). Nel Carteggio canoviano a Bassano si conservano inoltre materiali relativi all'invio di uno dei *Pugilatori* alla Royal Accademy. Museo Civico di Bassano del Grappa, Carteggio Canoviano, II.25/449-452.

[56] J.G. SEUME, *Rom, den 2ten März 1802*, in "Der neue Teutsche Merkur", 1802, 1, pp. 314-315.

[57] Lettera di Gottfried Schadow a Canova («*Monsieur Canova / Premier Sculpteur*»), Berlin 15 febbraio 1803, Museo Civico di Bassano del Grappa, Carteggio Canoviano, IX.924/4885.

«La nuovelle que Vous m'honorez d'un present de votre propre travail m'a causé une grande joie, et je Vous remercie mille et mille fois. Je suis trop faible pour pouvoir y penser a donner des preuves de ma reconnaissance. Hagemann m'a fait une description de vos travaux qui m'a enchantée. La figure que Vous m'enverrez sera une étude pour moi et mes Eleves. Notre Public ici est extremement curieux de voir votre Grouppe de Psiche et de l'Amour, car pour un sujet comme le Gladiateur il ne sont pas murs. Ils veulent le gracieux est il donc impossible de l'obtenir ? Je suppose que vous ne vendez point le platre, mais si vous me permettiez un jet a faire, et que je dédommage les frais du moulage. Faites moi cette faveur, et faites une exception pour quelqu'un qui vous idolatre. Rempli de reconnaissance et de respect je me nomme

Le votre G. Schadow.

Berlin le 13 fevrier 1803.»

[58] [FERNOW], *Sitten- und Kulturgemälde von Rom*, cit., p. 275.

[59] [J. H. MEYER], *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, in *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*, Tübingen, Cotta 1805, p. 375.

[60] Lettera di Aloys Hirt a Goethe, Roma 28 giugno 1794, citata da H. Tausch in *Aloys Hirt*, cit., p. 302. Un po' diverso era stato il giudizio che Hirt esprimeva sui meriti dell'artista nel suo *Elenco dei più noti artisti viventi a Roma* (1787), quando Canova gli sembrava «(u)no dei talenti più eccellenti. Compete con Trippel per il primato. Il suo gruppo di *Teseo e il Minotauro* è un capolavoro nello stile antico. Il suo *Monumento di Clemente XIV* è composto con sentimento, ma il panneggio non è ancora nel gusto rinnovato. La fortuna e la natura si sono unite per fare di questo giovane uomo un grande artista». S. ADINA MEYER, S. ROLFI, *L'"Elenco dei più noti artisti*

viventi a Roma" di Alois Hirt, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, 1, p. 254.

[61] Cfr. a proposito del *Teseo* i giudizi sostanzialmente favorevoli di Basilius von Ramdohr che esalta il classicismo canoviano con intenti fortemente polemici nei confronti del contemporaneo naturalismo francese (RAMDOHR, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom*, cit., III, pp. 203-204) e di Frederik Münter – fratello della poetessa danese Friederike Brun – che reca visita all'atelier canoviano (Roma 22 giugno 1785) in compagnia del pittore Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (*Aus den Tagebüchern Friedrich Münters: Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten, I: 1772-85*, a cura di Ø. Andreasen, Kopenhagen-Leipzig, Haase-Harrassowitz 1937, p. 327).

[62] Diario di Friederike Brun, Roma 14 gennaio 1796, in BRUN, *Auszuge aus einem Tagebuche*, cit., p. 209.

[63] «*Der Act der beiden Faustkämpfer ist [im Vergleich zu Herkules und Lichas] gemässigter, weil sie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angriffs vorgestellt sind. Sämmtlich aber haben diese Figuren, ungeachtet der angeschwellten Muskeln, statt derben Fleisches, etwas speckiges, was sie weichlich macht, und mir von einer missverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint*». [SCHLEGEL], *Artistische und literarische Nachrichten aus Rom*, cit., p. 1004.

[64] Lettera di Quatremère de Quincy a Canova, s.l. [Paris] 10 ottobre 1806: «Per esempio, dicono che, sia nel vostro *Hercole* sia nel vostro *Theseo*, vi è qualche cosa di sforzato e un poco amminierato di mossa nella schi[e]na troppo sprofundata. Convengono che nel lavorar il marmo non avete il par. Trovano che non siete felice nel pannegiar, e pur dicono che la vostra nuova *Statua Imperiale* è pannegiata assai meglio del solito». *Il Carteggio Canova-Quatremère de Quincy*, cit., p. 88.

[65] Lettera di Canova a Quatremère de Quincy, Roma 26 novembre 1806, in STRINGA, *"scusate il cattivo carattere"*, cit., pp. 83-84.

[66] A.L.G. DE STAËL-HOLSTEIN, *Corinne ou l'Italie* (1807), trad. it.: *Corinna ovvero l'Italia*, a cura di G. Fontanella Sappa, Torino, U.T.E.T 1951, p. 202. Cfr. a questo proposito C. SAVETTIERI, *"Il avait retrouvée le secret de Pygmalion": Girodet, Canova e l'illusione della vita*, in "Studiolo", 2, 2003, pp. 21-23, e J. MYSSOK, *Canovas* Psiche*: die Skulptur im Spiegel der Dichtung*, in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, a cura di S. Schütze, Berlin, Reimer 2005, pp. 360-364.

[67] FERNOW, *Fernow's Vorlesungen über Archäologie*, cit., c. 24. Cfr. a questo proposito anche il diario di Friederike Brun (Roma, 22 dicembre 1795): «*Sahst du die Colossen je im Silberlicht des Mondes? Die Rosse schnaubten, die Jünglinge schienen, beseelt von der voll herabströmenden Mondglorie, zu athmen. Von der Schattenseite erblickt, erschienen sie wie hehre ossianische Geister*». BRUN, *Auszuge aus einem Tagebuche*, cit., pp. 134-135.

[68] Il problema della visione, ovvero l'evidente disagio di Fernow che ritiene indispensabile avere un unico punto di vista sufficientemente distanziato per l'analisi di un'opera di scultura, emerge con molta chiarezza nella sua discussione del gruppo di *Amore e Psiche giacenti*. Cfr. FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 90.

[69] Cfr. la lettera di Canova a Quatremère de Quincy, Roma 26 novembre 1806: «Voi vorreste un gesso della mia Maddalena per farmi applaudire a Parigi; ed io rido, sicuro di aver già fatto molte cose e molto meglio di quella, e rido di chiunque ve l'ha esaltata come la migliore. Forse non capiranno più in là, Dio sa come san vedere e

intendere!», in STRINGA, *"scusate il cattivo carattere"*, cit., p. 84.

70 Un'interessante panoramica delle opere più significative esposte al Salon del 1808 si trova in *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg, M.-A. Dupuy, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1999, pp. 366-389.

71 Dalle memorie di David d'Angers emerge che anche Jacques-Louis David ebbe qualche riserva nei confronti di Canova, tanto da avvertire il giovane scultore nel 1812 (e quindi poco prima che questi s'accingesse ad intraprendere un viaggio in Italia): «*Voyez souvent [...] le séduisant travailleur de marbre, mais gardez-vous de le copier, car sa manière fausse et affectée est faite pour perdre un jeune homme. Michel-Ange est dans le même cas, mais avec une physionomie trés-différente. C'est aussi un maître dangereux*». H. JOUIN, *David d'Angers sa vie, son oeuvre ses écrits et ses contemporains*, 2 voll., Paris, ed. E. Plon 1878, I, p. 75.

72 A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Memoria Del Signor Quatremère de' Quincy, sul Canova e sulle sue quattro statue che si vedono all'esposizione pubblica nel Museo di Parigi* (1808), in *Biblioteca Canoviana*, cit., I, p. 142.

73 Cfr. F. MAZZOCCA, *Canova e la svolta romantica* (1992), in *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza 2002, pp. 89-90. Negli anni successivi a questa «svolta romantica», l'insistenza sul termine «marmo» si fa particolarmente evidente nel panegirismo poetico dell'opera canoviana, cfr. a questo proposito M. MISSIRINI, *Sui marmi di Antonio Canova versi*, Venezia, Picotti 1817.

74 Cfr. a questo proposito F. MAZZOCCA, *Giovanni Battista Sommariva o il borghese mecenate* (1981), in *L'ideale classico*, cit., pp. 591-592, e, più recente, SAVETTIERI, *"Il avait retrouvée le secret de Pygmalion"*, cit., pp. 26-28.

75 F. CHIAROTTINI (1748-96), *Lo studio di Canova in via San Giacomo a Roma*, Udine, Museo Civico, Inv. 9. Riprodotto ultimamente in *Canova*, cit., p. 355.

76 FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., pp. 102-103. Cfr. a questo proposito H. HONOUR, *Dal bozzetto all'«ultima mano»*, in *Antonio Canova*, cit., pp. 33-44 (con bibliografia precedente), e R. WITTKOWER, *Sculpture. Processes and principles* (1977), trad. it.: *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower – Dall'antichità al Novecento*, Torino, Einaudi 1985, pp. 271-275.

77 FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., pp. 152-153. Cfr. anche il giudizio di Fernow su Van de Vivere nella lettera a Carl August Böttiger (Weimar 8 dicembre 1805) citata più avanti (pp. XCVII-XCVIII).

78 Lettera di Fernow a Johann Pohrt, Roma 22 agosto 1796, in FERNOW, *Römische Briefe an Johann Pohrt*, cit., pp. 133-134. Cfr. a questo proposito B. SAVOY, «*Die Gallier in Rom*»*: deutsche Stellungnahmen zum französischen Kunstraub in Italien, 1796-1801*, in *Deutschlandbilder-Frankreichbilder, 1700-1850: Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, a cura di T. Höpel, Leipzig, Universitäts Verlag 2001, pp. 153-171.

79 C.L. FERNOW, *Italisches Ausleerungsgeschäft* (Roma 23 novembre 1797), in "Der neue Teutsche Merkur", 1798, 1, pp. 130-131.

80 [C.L. FERNOW], *Rom. Rafaels Verklärung in der Gemähldegallerie des Vatikan* (Roma 16 aprile 1797), in "Der neue Teutsche Merkur", 1797, 2, pp. 174-175.

81 J.G. SEUME, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* (1805), in *Werke in zwei Bänden*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag 1993, p. 524. Vedi a questo proposito il saggio (denso di osservazioni acute, sebbene il titolo rechi a mio parere qualche virgoletta di troppo) di I. OESTERLE,

Der „neue Kunstkörper“ in Paris und der „Untergang Italiens“. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die „große Veränderung“ für die Kunst um 1800 durch den „Kunstraub“, in *Poesie als Auftrag: Festschrift für Alexander von Bormann*, a cura di D. Ottmann, M. Symmank, C. Keutler, Würzburg, Königshausen und Neumann 2001, pp. 55-70.

[82] F. SCHLEGEL, *Vom Raphael*, in «Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel», I, 1803, 2, pp. 3-4. Trad. it. in: *Pagine su Raffaello*, a cura di R. Assunto, Urbino, Accademia Raffaello 1973, pp. 16-17.

[83] Cfr. T.W. GAEHTGENS, *Le Musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art*, in *l'Histoire de l'histoire de l'art*, a cura di É. Pommier, Paris, Klincksieck 1997, pp. 89-112.

[84] Cfr. a questo proposito anche M. FERRETTI, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia - I Musei*, a cura di A. Emiliani, Milano, Touring Club Italiano 1980, p. 65.

[85] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., pp. 17-18.

[86] Il significato dell'atelier canoviano come luogo di ritrovo mondano emerge bene dal brillante opuscolo di [G.G. DE ROSSI], *Lettera Di un amatore delle arti sopra una statua rappresentante Perseo scolpita in marmo di Carrara da Antonio Canova all'amico G.[iovanni] R.[osini]*, in *Biblioteca canoviana*, cit. I, pp. 129-140.

[87] C.L. FERNOW, *Notizia sul celebre Scultore Canova, e sulle sue Opere*, in "Giornale Enciclopedico di Napoli", 1807, 4, pp. 65-82; 5, pp. 245-261; 8, pp. 211-225. Cfr. anche R. CIOFFI, *Una ricognizione sulle riviste napoletane di lettere e arti*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira 2003, pp. 19-20.

[88] A.L.M. [A.L. MILLIN], nota in margine a C. L. FERNOW, *Notice sur le célèbre Sculpteur Canova, et sur ses Ouvrages*, in "Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts; rédigé par A.L. Millin", 1807, 1, p. 109. Cfr. a questo proposito TAUSCH, *Entfernung der Antike*, cit., p. 209.

[89] FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 144.

[90] FERNOW, *Notice sur le célèbre Sculpteur Canova*, cit., p. 110.

[91] «Ciò che scrisse intorno l'una di queste statue lo stesso autore, allorché ne mandò il modello all'accademia di Venezia, previene la censura fatta alla statua medesima dal critico che indubitatamente di questa parlò senz'averla mai vista, allorquando scrisse, che *Creugante che conserva nella mano sinistra il cesto di cui facevano uso i gladiatori, sembra essere piuttosto l'aggressore che il paziente*». L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, cit., VII, p. 178.

[92] U. FOSCOLO, *Il gazzettino contro la metafisica e la lettera della poesia moderna*, in *Scritti didimei*, a cura di G. Luti, Firenze, Vallecchi 1991, pp. 229-230.

[93] Lettera di Pietro Giordani a Cicognara, 4 maggio 1810, citata nel saggio di M. PAVAN, *Giordani e Canova*, in *Atti del Convegno di studi sul II Centenario della nascita di Pietro Giordani*, Piacenza, Gallarati 1974, p. 9 (estratto).

[94] Lettera di Leopoldo Cicognara a Canova, Venezia 15 febbraio 1817, in A. CANOVA, *Epistolario (1816-17)*, 2 voll., a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma, Salerno 2003, II, p. 687. Curioso il fatto che Cicognara percepisca l'opera di Fernow innanzi tutto come «catalogo», ovvero come strumento scientifico di classificazione. A differenza di ciò nell'inventario della sua libreria il testo di Fernow risulterà niente più che un «rancido libercolo». *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, 2 voll., Pisa, Capurro 1821, ed. anastatica Cosenza, Casa del Libro 1960, II, pp. 157-158.

[95] Lettera di Cicognara a Giambattista Sartori, Venezia 18 marzo [1817], in CANOVA, *Epistolario (1816-17)*, cit.,

II, pp. 737-738.

96 «*The German language is coming into vogue in the Italian dominions of Austria, chiefly through the wise regulations of the government. The Italians begin to perceive that the flourishing period of their literature is past, while that of Germany is still in its prime. A collection of German novels is now publishing in Italian at Venice. On the other hand, the translation of Fernow's acute criticism on Canova and his works, which was ready for publication, has been suppressed by the intrigues of presumed friends of the artist*», in «The New Monthly Magazine», 53, IX, 1. Juni 1818, S. 441-442; e le osservazioni dei curatori in CANOVA, *Epistolario (1816-17)*, cit., II, p. 737. Una traduzione inglese dell'opera di Fernow su Canova vedrà la luce soltanto nel 1844: C.L. FERNOW, *Canova and his works*, in "Dublin University Magazine", 1844, 4, pp. 469-478; 8, pp. 162-174; 9, pp. 289-300 (vedi a questo proposito TAUSCH, *Entfernung der Antike*, cit., p. 276). Sebbene non venisse mai pubblicata, sembra probabile che la traduzione veneziana del saggio di Fernow avesse circolato in forma manoscritta ed è anzi possibile che Pietro Selvatico derivasse le proprie perplessità riguardo allo statuario e la sua fortuna critica proprio da questa fonte (anche se, naturalmente, le motivazioni e radici culturali del marchese padovano sono diametralmente opposte a quelle del critico tedesco). Cfr. F. MAZZOCCA, *Fortuna sfortuna di Canova negli anni della Restaurazione*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2004, pp. 309-323.

97 Lettera di Cicognara a Gino Capponi, 25 novembre 1823, in *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821. 1833*, 6 voll., a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S 1975-79, V (1978), pp. 222-223.

L'oggetto della sua indignazione è l'articolo pubblicato in occasione dei funerali di Canova su un periodico britannico di F. BRUN, *Lettera sul Canova, tradotta dall'inglese*, in "Antologia", XII, ottobre 1823, pp. 113-118. In realtà in seguito al suo impegno per il giovane connazionale Thorvaldsen la Brun sarà una sincera estimatrice dello scultore italiano e non a caso in uno scritto per il «Kunstblatt» prende le distanze dalla critica fernowiana. F. BRUN, *Etwas über Antonio Canova. An Friedrich von Matthisson*, in "Kunstblatt", 38, 10 maggio 1823, p. 150.

98 Lettera di Canova a Cicognara, Roma 29 marzo 1817, in CANOVA, *Epistolario (1816-17)*, cit., II, pp. 749-750.

99 «*In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durch's Vaterländische verdrängt*». Citato in H. BÖRSCH-SUPAN, *Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit*, in *Goethe und die Kunst*, catalogo della mostra a cura di S. Schulze, Ostfildern, Hatje 1994, pp. 274-275.

100 A.W. SCHLEGEL, *Über die Berlinische Kunstausstellung von 1802* (1803), in *Sämmtliche Werke*, a cura di E. Böcking, IX, Leipzig, Weidmann 1846, pp. 164-165. Per la polemica Berlino-Weimar, cfr. A. BEYER, *Prosa versus Poesie – Schadow und Goethe*, in *Wechselwirkungen: Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*, a cura di E. Osterkamp, Bern, Lang 2002, pp. 267-296.

101 J.G. SCHADOW, *Über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betref-*

fend, in "Eunomia", 1801, 6, pp. 487-519. Lo stesso scritto contiene uno studio sulle proporzioni umane e Schadow ribadisce in esso la sua lettura dell'antico in chiave naturalista (del tutto analogo alle tesi sostenute da Émeric-David nelle *Recherches sur l'art statuaire*, 1805).

102 J.G. SCHADOW, *Kunstnachrichten von Herrn Rektor Schadow allhier*, in "Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser", 1803, 87, 2 giugno 1803, pp. 346-347, citato da J. WITTSTOCK, *Thorvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst*, in *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844); der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, catalogo della mostra a cura di G. Bott, H. Spielmann, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1991, p. 203.

103 Canova e Kotzebue si sono sicuramente conosciuti durante il soggiorno romano di quest'ultimo. Lo dimostra una lettera di Gottfried Schadow (Berlin 6 aprile 1805), dove si legge: «*Msr: de Kotzebue Vous est encore bien redevable, il est actuellement a Berlin*». Museo Civico di Bassano del Grappa, Carteggio Canoviano, IX.924/4886.

104 A. von KOTZEBUE, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, 3 voll., Berlin, Frölich 1805, II, p. 435.

105 KOTZEBUE, *Erinnerungen*, cit., II, pp. 436, 443.

106 «Chi trova da criticare là dove tutti ammirano e lodano, deve essere per forza un grande conoscitore». KOTZEBUE *Erinnerungen*, cit., II, pp. 436-437. Per l'opera di Kotzebue e la sua ricezione cfr. J.F. MEYER, *Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue. Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, Lang 2005.

107 Cfr. S. ADINA MEYER, *Ludwig di Baviera e Canova*, intervento alla VII *Settimana di Studi Canoviani* (Bassano-Padova, dal 24 al 28 ottobre 2005), in corso di pubblicazione.

108 Cfr. la lettera di Wilhelm von Humboldt a Canova, Wien 26 settembre 1810 (Museo Civico di Bassano del Grappa, Carteggio Canoviano, II.88/1578) e l'ampia documentazione in merito conservata nel Carteggio Canoviano, III.75/1031-1035. Cfr. a questo proposito E. OSTERKAMP, *Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom*, in *Zeichnen in Rom, 1790-1830*, a cura di M. Stuffmann, W. Busch, Köln, König 2001, pp. 261-262.

109 Joh. v. F. [J.D. PASSAVANT], *Nachrichten aus Rom*, in "Kunstblatt", 89, 5 novembre 1821, pp. 355-356; L. SCHORN, *Thorwaldsens Arbeiten für die Frauenkirche zu Kopenhagen*, in "Kunstblatt", 34, 26 aprile 1824, p. 133.

110 [C.L. FERNOW], *Bemerkung eines Freundes*, in *Winckelmann und sein Jahrhundert*, cit., p. 210.

111 Più volte, infatti, si avvertono negli scritti di Fernow posizioni molto critiche nei confronti di David e dei davidiani che egli rimprovera per l'eccessiva teatralità, nonché per l'imitazione "pedissequa" della natura e della statuaria antica. Nel *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802), il critico giunge a paragonare David perfino al Bernini: «*Beyde Künstler, so ungleich ihre Manieren einander sind, haben doch Uebertreibung gemein. Jener [Bernini; AdH] in den Formen, dieser [David; AdH] im Ausdruck. Natur sucht man in beyden vergebens*». [FERNOW], *Sitten- und Kulturgemälde von Rom*, cit., p. 215, ma anche pp. 219-225. Nella vita di Carstens emerge con molta chiarezza l'intento di costruire un antagonismo ideale tra questi – artista puro, autonomo e politicamente disimpegnato (cosa che non corrisponde affatto alla realtà, visto che le sue opere sono ricche di allusioni alla contemporaneità) – e il maestro francese noto ormai per essersi compromesso con il fanatismo regicida dei gia-

cobini. Cfr. a questo proposito l'immagine di David nell'articolo di C.A. BÖTTIGER, *Artistischer Lebenslauf des Malers David zu Paris*, in "Journal des Luxus und der Moden", X, 1795, 2, pp. 108-126.

112 Cfr. PFOTENHAUER, *Deutschrömer um 1800*, cit., pp. 156, 161; e le considerazioni di OSTERKAMP, *Wilhelm und Caroline von Humboldt*, cit., pp. 259-260.

113 FERNOW, *Über den Bildhauer Canova*, cit., p. 8. Riguardo alle esperienze di Trippel, Fernow pubblica due lettere indirizzate allo scultore svizzero, tese a fare luce sui meccanismi della committenza e sulla scarsa trasparenza nel reclutamento degli artisti di corte dell'*ancien régime*: la prima è di un membro della corte viennese rimasto sbalordito dall'"insolenza inaudita" di Trippel che invia il modello di un monumento senza alcun esplicito invito e la seconda lettera è di un impiegato ministeriale a Berlino che gli comunica la scarsa probabilità di subentrare all'incarico di Tassaert come direttore dell'Accademia di Berlino, nonché scultore di corte presso il re di Prussia. F.[FERNOW], *Aus Rom. Auszüge aus Briefen an Mengs [sic]. Einwanderung teutscher Künstler in Rom*, in "Der neue Teutsche Merkur", 1802, II, pp. 312-313.

114 J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità* (1764), Milano, Mondadori 1993, p. 39.

115 Cfr. ROETTGEN, «*Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse*», cit., p. 78.

116 Cfr. R. ZEITLER, *Klassizismus und Utopia: Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm, Almqvist & Wiksell 1954, pp. 144, 148-151; e il recente L.O. LARSSON, *Zwischen Depression und Neugeburt: Johann Tobias Sergel und Bertel Thorvaldsen in Rom*, in *L'Europa e l'arte italiana: per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio 2000, pp. 516-529.

NOTA ALLA TRADUZIONE

Il testo qui riproposto appare in duplice forma nell'anno 1806 presso l'editore Gessner di Zurigo. La prima è quella monografica di cui abbiamo diverse varianti editoriali: una più economica, su carta semplice e con la copertina di cartone marmorizzato (che abbiamo scelto di riprodurre sulla base dell'esemplare conservato presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze; coll.: J.1311 Raro), l'altra di pregio (come ad esempio l'esemplare della Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar; coll.: 16,9:509 [b]), in copertina di pelle e con il ritratto inciso dell'artista, ad opera di Heinrich Lips, che riproduce puntualmente un medaglione di Raffaello Morghen (1805).
Al di là della forma monografica, il testo su Canova inaugura anche il primo volume dei *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, Gessner

1806-1808, I (1806), pp. 1-248; si tratta di una raccolta di studi di vario genere (arte, estetica, archeologia, letteratura e dialettologia) redatti nel corso del suo soggiorno romano e riproposti (ad eccezione di alcuni inediti) dopo il suo ritorno in Germania. Ad ogni modo, tutte le versioni del saggio sono perfettamente congruenti per quanto concerne i contenuti, la numerazione delle pagine e l'impaginato del testo: l'unica differenza constatabile è il ritratto dell'artista, che manca nella nostra edizione Anastatica.

I lettori francesi ed italiani finora potevano servirsi di traduzioni parziali dell'opera, pubblicate rispettivamente sul "Magasin Encyclopédique" (*Notice sur le célèbre Sculpteur Canova, et sur ses Ouvrages*, in "Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts; rédigé par A.L. Millin", 1807, 1, pp. 86-136) e sul "Giornale Enciclopedico di Napoli" (*Notizia sul celebre Scultore Canova, e sulle sue Opere*, in "Giornale Enciclopedico di Napoli", 1807, 4, pp. 65-82; 5, pp. 245-261; 8, pp. 211-225). Il presente lavoro di traduzione tiene, però, scarsamente conto del precedente ottocentesco che perdeva molta precisione terminologica e che a causa del suo carattere fortemente selet-

tivo – trattandosi di un estratto che riporta circa un quarto del testo originale accorpando e sintetizzando diverse frasi – contribuiva a dare un'immagine aberrante delle intenzioni fernowiane e soprattutto delle loro premesse filosofiche. Invece si è tenuto conto di alcuni singoli passaggi tradotti nello studio di Gianna Piantoni (*Le obiezioni della critica tedesca: il saggio su Canova di C.L. Fernow*, in "Quaderni sul Neoclassico", 1-2, 1973, pp. 11-35) di cui almeno una parte è stata integrata nella traduzione presente.

Naturalmente si è cercato di mantenere la struttura sintattica delle frasi così come si presentano nel testo originale. A volte, però, la lunghezza e la complessità dei periodi creano un incastro di frasi principali e subordinate che risulterebbe improponibile al lettore italiano. In questi casi si è pensato di spezzare la frase e di trasformare – per quanto il senso lo permette – l'ipotassi a tratti esasperata del testo originale in sistema paratattico. In alcuni singoli casi, quando il termine tedesco è difficilmente traducibile, ma di centrale importanza per il pensiero dell'autore (casi come *Gestalt*, *Gattungsform* etc.) la parola tedesca è stata segnalata a pie' di pagina preceduta da lettera entro parentesi quadra.

I numeri arabi indicati tra i segni “<” e “>” si riferiscono (in modo talvolta approssimativo) al cambiamento delle pagine nel testo originale. Le parti scritte in maiuscoletto risultano spaziate nel testo originale, quelle in corsivo sono corsive anche nel testo (per la maggior parte si tratta di citazioni in lingua italiana fatte dallo stesso Fernow).

A differenza delle note di Fernow, segnalate con *, quelle del traduttore sono contrassegnate da parentesi quadre, con numerazione continua.

Nella prefazione al secondo volume dei *Römische Studien* (1806, p. XVI), l’autore aggiunge una breve *Errata-Corrige* per rettificare alcuni errori del testo canoviano che intendiamo qui riproporre: leggasi *der objektiv-ästhetische* invece che *der ästhetisch-objektive* a pagina 53; leggasi *was Lieblichkeit* invece che *Alles Lieblichkeit* a pagina 186; leggasi *Possagno* invece che *Passagno* alle pagine 191 e 248. Curiosamente gli sfugge una svista piuttosto grave quale è la sigla errata del suo nome sul frontespizio: infatti leggasi *C.[arl] L.[udwig] Fernow* invece di *C.F. Fernow*.

IL TESTO E LA SUA GENESI NEL CARTEGGIO FERNOW-BÖTTIGER (1802-1805)

Come emerge da alcuni brani del suo (anonimo) *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (riproposti in traduzione italiana nell'appendice II), già nel 1802 Fernow aveva pubblicato una descrizione accurata degli ultimi lavori canoviani aggiungendovi considerazioni generali sul carattere estetico della sua opera. Da una lettera a Carl August Böttiger (Roma 8 gennaio 1803) si evince inoltre che poco prima della sua partenza il critico considerava già completato il lavoro: «In allegato le invio la prima parte di un saggio su *Canova*: gliene mando solo la prima parte per non appesantire troppo il dispaccio. Insieme alla seconda parte, che le spedirò tra poco, riceverà allegati alcuni contorni tratti dalle ultime opere di quest'artista. Non ho potuto evitare di mettere un po' di metafisica nella prima parte, ma

dovevo premettere le ragioni della critica severa che segue. Invece nella seconda parte questo genere di merce non ci sarà più» (C.L. FERNOW, *Briefe ... an B. [Böttiger]*, in "Der neue Teutsche Merkur", 1809, I, p. 71). Il carteggio con l'antiquario e giornalista di Weimar evidenzia infatti alcuni particolari utili alla ricostruzione del percorso editoriale del testo nato, non a caso, parallelamente alla biografia su Carstens (lettera a Carl August Böttiger, Weimar 20 aprile 1805, in Fernow, *Briefe ... an B. [Böttiger]*, cit., p. 78): il monumento letterario ad un genio fallito in vita coincide dunque anche cronologicamente con l'analisi monografica dell'artista più rinomato d'Europa. Poi, nell'autunno del 1805, quando grazie alla mediazione di Christoph Martin Wieland l'editore zurighese Gessner propone l'acquisto del manoscritto, Fernow avverte l'effetto benevolo dell'attualità del suo saggio: «A Pasqua potrà uscire la prima parte; ci metterò il mio saggio su *Canova* che sarà probabilmente pubblicato *a proposito*, perché il monumento è stato appena eretto a Vienna e probabilmente se ne scriverà molto. In effetti, esso merita in un certo senso molto elogio e aumenterà la sua fama in Germania; tuttavia gli artisti contemporanei sono spesso infelici

nei loro lavori, perché il nucleo non vale niente, l'idea non è ben pensata e ciò dovrebbesi rimproverare anche a questo monumento, sebbene meriti tanti apprezzamenti per l'esecuzione» (lettera a Carl August Böttiger, Weimar 11 ottobre 1805, in J. SCHOPENHAUER, *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tübingen, Cotta 1810, pp. 353). A questo punto pare infatti che Fernow rescrivesse le parti dedicate al monumento viennese tenendo conto delle pubblicazioni altrui giuntegli nel frattempo, come ad esempio l'opuscolo di Egide Charles Joseph van de Vivere (*Le mausolée de Marie Christine d'Autriche exécuté par Antoine Canova*, Roma, Salvioni 1805): «Molte grazie della sua bontà, caro amico. Il libretto di *Van de Vivere* sopra il monumento *canoviano* all'arciduchessa *Cristina* mi ha convinto ben poco; ad ogni modo la descrizione del monumento in esso contenuta è molto fedele, e me ne servirò di qua e là. Tuttavia il signor *Van de Vivere* è un elogiatore acritico che trova tutto eccellente. Si impegna inutilmente a mettere in buona luce questa povera allegoria sentimentale sia nell'intera sua composizione che soprattutto nel genio con il leone. In quanto composizione plastica tale composizione non potrà farsi giustificare, tanto meno il pensiero.

Invece dell'esecuzione si può parlare un bene infinito e sono convinto che si possa fare una critica severa dell'opera pur mantenendo allo stesso momento l'onore del maestro, ed è questo il modo in cui cerchiamo di farlo. Non ho osato raccomandare alla duchessa il rame del sepolcro *canoviano*. Lei è, non senza ragione, prevenuta nei confronti dell'opera e la mia coscienza mi ha impedito cercare di toglierle del tutto quest'idea. Alla fine ho visto l'opera in modo sufficiente da poterne fare anche a meno. Qualche cosa finito nel dimenticatoio rispunta però nella memoria quando torno sui dettagli della descrizione, ma comunque nella mia critica dell'opera, che verte più sul pensiero che sull'esecuzione, potrò fare anche a meno dei dettagli» (lettera a Carl August Böttiger, Weimar 8 dicembre 1805, in Fernow, *Briefe ... an B. [Böttiger]*, cit., pp. 122-123).

***

<1>

Lo scultore Canova e le sue opere di C.L. Fernow*

*****

Zurigo presso Heinrich Gessner.
1806.

[*] Il frontespizio della monografia qui riprodotta come facsimile reca una sigla errata del nome dell'autore: leggasi *C.[arl] L.[udwig] Fernow* invece di *C.F. Fernow*.

<3>

Alla
nobile poetessa
ed amante del Bello
Friederike Brun,
nata Münter,
a Copenaghen

<5>

Mi permetta, cara amica, di dedicarLe questo saggio – la cui prima stesura venne da Lei, a Roma, benevolmente apprezzata come piccolo monumento alle ore indimenticabili che in Sua compagnia ebbi la fortuna di passare nella città eterna, fra i capolavori dell'arte e nel godimento della natura classica.

Fra i molti tesori che il viaggiatore porta con sé dall'Italia al suo ritorno in patria, quelli più deliziosi sono i ricordi, e l'accresciuta cultura di sensi e spirito; senza tali ricordi, anche se riempisse navi intere di opere d'arte, egli porterebbe a casa ben poco. <6> E così il povero pellegrino, appoggiandosi con devota nostalgia e animo puro al suo bastone, ritorna in patria molto più ricco di un nababbo che, ormai sazio delle delizie lussureggianti della propria isola, corre verso il bel paese per sfuggire agli eccessi della sua vita goduta fino all'esaurimento.

Che ricchezza di bei ricordi, nobile amica, Lei avrà accumulato durante i Suoi due soggiorni in Italia che fortunatamente coincisero con la mia presenza! Dai petali più deliziosi [di tali ricordi] potrà farsi mazzi eternamente profumati per Sé e i Suoi amici nelle terre invernali del nord. Ma Lei ha fatto di più; più di quel

che fa il viaggiatore abbiente quando impiega una parte della sua ridondante ricchezza <7> nell'acquisto di opere d'arte solo per festeggiare a casa la propria vanità negli occhi [ammirati] degli altri. Grazie al Suo aiuto prestato al momento opportuno, Lei ha conservato all'arte stessa a Roma uno dei suoi più degni esponenti, la cui opera esordiente si pose in competizione onorevole con l'artista che da ormai vent'anni primeggia nell'opinione unanime dei contemporanei.

Senza la Sua mediazione il bravo THORVALDSEN avrebbe dovuto lasciare Roma proprio al momento in cui iniziarono a maturare i frutti delle sue ricerche, per tornare in patria, dove una di esse – in mancanza di calore vitale – difficilmente sarebbe potuta giungere così felicemente alla maturità. Invece di dare la vita a magnifiche figure di dèi ed eroi, là forse avrebbe <8> vissuto o, meglio, consumato la propria esistenza svolgendo lavori che avrebbero offeso il suo genio portandolo alla disperazione.

Grazie a Lei, dunque, questo eccellente artista – egualmente a chi come CARSTENS, morì prematuramente per l'arte – può dimostrare con i fatti che la divina forza creatrice dello spirito umano non è legata ad alcuna striscia di

terra; che anche nel triste settentrione così privo di forme[a], genio autenticamente plastico viene prodotto e conservato a se stesso e all'arte come in Grecia ed Italia; e che a Roma – l'unico luogo dove può maturare e portare buoni frutti – intraprese la strada, che adesso sta percorrendo a testa alta; e un giorno egli, come sta facendo da tanto l'insigne ZOËGA nella sua disciplina, affermerà là dove arti e antichità riuniscono i migliori <9> talenti di tutte le nazioni, l'onore della sua [nazione].

Perdoni che a causa della viva partecipazione con cui seguo le vicende dell'arte io abbia pubblicamente menzionato tale nobile gesto che fu la naturale manifestazione del Suo modo di pensare, sempre ispirato alla ricerca del Bene e del Bello. Non è mia intenzione profanare tale merito con elogi sproporzionati. Ho passato la più bella parte della mia vita studiando l'arte e vivendo fra gli artisti, e ho visto che gran parte di ciò che si fa per la promozione delle arti è privo di finalità, e che con poco rumore si potrebbe realizzare molto, mentre con molto si realizza effettivamente poco; ed è dunque tanto maggiore la gioia quando si vede felicemente realizzato e con

[a] Ted. *gestaltlos*.

poveri mezzi un risultato così grandioso e bello. <10> Accolga dunque con benignità e comprensione questo piccolo frutto di critica tedesca maturata nelle terre meridionali, e continui a rassicurare la Sua amichevole benevolenza all'autore di esso, che rimane a Lei sinceramente devoto.

FERNOW.

<11>

*****

LO SCULTORE CANOVA E LE SUE OPERE

*****

INTRODUZIONE.

I cambiamenti che l'arte figurativa ha subito durante l'ultimo ventennio nei suoi rami principali, quelli della PLASTICA e della PITTURA, sono talmente significativi e notevoli, che la storia dell'arte futura li considererà come l'inizio di una nuova epoca. Circostanze favorevoli hanno preparato il terreno a tali sviluppi, ma il rinnovamento è attribuibile innanzitutto all'opera di due artisti comparsi all'incirca nello stesso periodo a Roma: DAVID, il fondatore di una nuova scuola di pittura, che <12> sta tuttora ampliando il proprio dominio, e CANOVA, che per la scultura tracciò una nuova strada sulla quale sta continuando a procedere con fama sempre crescente. Entrambi gli artisti si formarono indipendentemente l'uno dall'altro; il gusto e la maniera di ambedue sono del tutto differenti, e l'unico aspetto che li accomuna è di essersi notevolmente distac-

cati dal gusto e dalla maniera dei loro predecessori in Italia e in Francia. Entrambi portarono nuova vita e spirito più nobile nei loro generi artistici, acquisirono un numero infinito di ammiratori e amici tra il pubblico, nonché vari facoltosi sostenitori fra i potenti. Gli effetti favorevoli di tale partecipazione più viva si manifestano da diversi anni nella maggiore attività delle botteghe artistiche e nel crescente numero di ottimi artisti, così che la continuazione indisturbata di tale felice inizio fa sperare per il futuro in un'epoca di fioritura delle arti. <13>

Nella plastica le conseguenze positive di questa recente rigenerazione si manifestano con particolare evidenza. Dopo che nella prima metà del secolo XVIII gli allievi di Bernini avevano pian piano smesso di riempire le chiese romane di apostoli, santi e monumenti funebri, tale arte sprofondò finalmente in uno stato di deliquio, come se fosse estenuata dalle aberrazioni berniniane, e nei vent'anni prima della comparsa di Canova, a Roma non si vedeva quasi nessuna opera di scultura che avesse una certa importanza. Cavaceppi fu l'unico scultore a godere di una certa fama in quel tempo, ma si occupava innanzi tutto dell'integrazione di sculture antiche per le collezioni romane e il suo proprio commercio di antichità. Il crescente amore dei patrizi locali e degli stranieri per le opere d'arte antica il cui valore elevato era stato loro rivelato da Winckelmann, tralasciava giustamente i prodotti privi di gusto della scultura [contemporanea], nella quale nessun artista seppe distinguersi in quel tempo e che scontò la propria indegna esistenza in alcuni lavori destinati alle chiese romane <14>, nonché nelle esercitazioni artistiche dell'Accademia di San Luca. Il cieco entusiasmo per il gusto esuberante del Bernini e della sua scuola scomparve finalmente dopo aver durato un secolo intero; le sculture dell'antichità grazie a Mengs e a Winckelmann tornarono ad essere onorate e considerate, e quando a questo punto ci si guardò intorno con uno sguardo imparziale e purificato dall'antichità, si cominciò a deprecare quel che a lungo era stato ammirato e venerato.

Durante questo periodo di transizione – gli anni che vanno dal 1760 al 1780, quando il cattivo gusto, incapace di affermarsi ulteriormente, cedette il campo ad uno migliore rinnovato – a Roma non si vide quasi nessuna

opera di scultura che meritasse considerazione; il sepolcro di Benedetto XIV Lambertini, opera di Pietro Bracci, nella basilica di San Pietro dovrebbe infatti essere l'ultimo monumento appartenente al periodo dell'ormai decaduto stile da chiesa. Tuttavia <15> anche questo apparente momento di impasse dell'arte fu necessario alla preparazione di un periodo nuovo: la mediocrità dovette perdere non solo la considerazione, ma anche tutta l'influenza sua, mentre il riconoscimento dell'eccellenza nelle sculture antiche dovette stimolare l'esigenza di migliorare, ovvero di provocare la ricerca del meglio; gli animi non dovettero più rimanere incatenati dal pregiudizio dominante, bensì essere tanto più sensibili nei confronti del meglio. Concluso tale periodo di transizione, tutte le condizioni si resero favorevoli per un migliore indirizzo del gusto; mancava soltanto un artista capace di avviare effettivamente l'arte in tale direzione con opere nuove e significative. Furono queste le circostanze in cui Canova iniziò con molti apprezzamenti e singolare fortuna la propria carriera: grazie a lui la scultura ora gode nuovamente dell'universale partecipazione e favore da parte del pubblico colto.

In un saggio sull'opera di Canova*, Quatremère de Quincy descrive, in qualità di testimone oculare, le condizioni della scultura <16> nella Roma di venticinque anni fa con le seguenti parole: «Quando giunsi venticinque anni fa per la prima volta a Roma e chiesi informazioni sugli scultori viventi, mi indicarono coloro che integrano sculture antiche. Desideravo vedere un'opera nuova di scultura, ma non ce n'erano appunto. Ma mi sbagliavo! poco dopo mi condussero nello studio di un artista, dove era esposta un'opera nuova che attirava molti spettatori e se ne parlava con ammirazione. Era una Flora vestita, [opera] di Cavaceppi che aveva impiegato gran parte della propria vita nell'integrazione delle sculture antiche per il cardinal Albani, secondo i dettami di Winckelmann e Mengs. Si è portati a pensare che un artista abituato alla frequentazione di uomini così grandi e di opere così eccellenti abbia trasmesso qualche traccia del gusto degli antichi nella propria opera. Niente affatto! la sua Flora non era altro che un'esagerazione <17> nel gusto berniniano. L'esecuzione era ridicola quanto l'invenzione; l'unico suo merito consisteva nell'abile tratta-

* Vedi «Archives litteraires», n. VII.

mento del marmo»[1]. – Chi invece visita Roma di questi tempi, troverà la situazione del tutto cambiata. Ciò che è stato eseguito negli studi degli artisti negli ultimi venti anni, oltre ai lavori attualmente ancora in fase di elaborazione, basterebbe da solo a formare una notevole collezione di arte contemporanea. Un'osservazione che l'autore di questo saggio ebbe a fare agli inizi del 1803, dovrebbe chiarire ulteriormente quanto tale ramo artistico sia cresciuto negli ultimi tre anni:

«Nell'atelier di CANOVA, che comprende una

[1] Fernow traduce liberamente dal francese un brano dell'articolo di A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Notice sur M. Canova, Sur sa réputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur*, in "Archives littéraires de l'Europe", III, 1804, p. 11. Dello stesso scritto esistono una traduzione integrale in lingua tedesca, *Bemerkungen über den Bildhauer Canova in Rom, seinen Ruhm, seine Werke überhaupt, und besonders über seine neueste Statue, den Fechter*, in "Journal des Luxus und der Moden", settembre 1804, pp. 417-431, e italiana (a cura di Antonio Pochini), *Ragguaglio sul Canova, sulla sua riputazione, sulle sue opere, particolarmente sulla sua statua del Pugillatore; pubblicato a Parigi nel 1804 dal Sig. Quatremère di Quincy*, in *Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, 4 voll., Venezia, Parolai 1823-24, III (1823), pp. 113-135.

serie di ampie sale di studio, si trova quasi tutto ciò che attualmente a Roma è dato di vedere di scultura contemporanea: vi si trovano più opere in fase di lavorazione che negli studi di tutti gli altri scultori messi insieme. Sotto le mani degli scalpellini prendono forma opere sempre nuove. Alcune sono già compiute, altre ancora sono vicine al compimento <18>, mentre al posto di quelle consegnate sono stati collocati dei gessi: in tal modo si può ripercorrere quasi tutta l'arte del CANOVA, dagli esordi fino al presente, un fatto che rende le visite al suo studio particolarmente interessanti e ricche di informazioni. Una tale quantità di sculture a grandi dimensioni e l'impiego di tanti operai laboriosi danno l'impressione, grandiosa e rasserenante, di trovarsi trasferiti in un'epoca di fioritura dell'arte. L'idea d'insieme che ne scaturisce è quella delle botteghe artistiche dell'antichità, luoghi in cui si dette vita alle immagini di dèi ed eroi greci».

Quando l'autore scrisse queste righe, CANOVA era effettivamente l'unico scultore cui venissero commissionate opere di grandi dimensioni: negli studi degli altri artisti si vedevano al massimo busti, repliche di opere antiche e

lavori di piccolo formato, ma difficilmente si trovavano statue a grandezza naturale.

Dopo la morte di TRIPPEL, uno scultore divenuto famoso a Roma nello stesso periodo di CANOVA, e <19> noto per uno studio attento, basato esclusivamente sullo stile degli antichi, dal quale faceva attendere buoni risultati, [il Canova] rimase a lungo senza rivale. TRIPPEL morì nel 1793; era finalmente riuscito a vincere una lunga battaglia contro l'avversità del proprio destino e si era guadagnato una discreta fama con alcuni lavori importanti. La sua morte fu una perdita per l'arte. L'esempio di un artista che seguiva con molta serietà e rigore il proprio scopo, unendo al senso spiccato per la definizione plastica della forma un buon stile e un'ottima perizia tecnica nel trattamento del marmo, avrebbe giovato alla formazione di un gusto migliore. In tal modo CANOVA sarebbe stato affiancato da un concorrente pericoloso e la competizione continua sarebbe stata utile ad entrambi gli artisti. Ciascuno dei due, per quanto si può desumere dal carattere peculiare di ciascuno, avrebbe trovato un proprio pubblico. Il fascino lusinghiero del CANOVA avrebbe sedotto la folla degli amatori d'arte, mentre <20> la rigorosa

correttezza e la solidità delle forme, ovvero la maggiore purezza di stile, nelle sculture di TRIPPEL avrebbe incontrato il favore più fino dei conoscitori.

Solo dieci anni più tardi, quando CANOVA aveva ormai incontrato l'approvazione del pubblico italiano e straniero con una serie di lavori di grande formato, si presentò un altro concorrente, lo scultore THORVALDSEN di Copenaghen, che con una figura colossale di GIASONE alta otto piedi suscitò l'attenzione del pubblico: lo stesso CANOVA, infatti, non poté che ammettere che il GIASONE era da annoverare fra le opere migliori dell'arte contemporanea. In seguito vari altri artisti, accompagnati dal plauso del pubblico, si sono affermati: si è formato un clima altamente competitivo e variegato, in cui ogni volta è messo in gioco il primato nel campo della scultura contemporanea. Tuttavia la fama di CANOVA <21> ha radici talmente profonde, il suo vero merito artistico – malgrado tutte le critiche che si possono formulare in materia di opera e di gusto – è talmente grande, che sembra impossibile che i biasimi prevalgano sugli elogi, impensabile strappargli la corona della fama. E se anche ciò dovesse verificarsi, i meriti del

Canova non ne risulterebbero affatto sminuiti; del resto nessuno può mettere in dubbio il suo ruolo storico di promotore di un rinnovamento della scultura contemporanea, dalla sua profonda decadenza a un ruolo di restituita dignità.

Poiché egli non ha alcun concorrente tra i viventi, gli ammiratori del Canova lo paragonano abitualmente ai più grandi dell'arte antica e moderna. È del tutto naturale che l'entusiasmo dei contemporanei tenda a sopravvalutare il merito degli artisti viventi, se questi <22> – come nel caso di Canova – lusinghino il gusto degli amatori d'arte e conquistino le simpatie di tutti con le doti del proprio carattere. Certo, da un'atmosfera così favorevole presso il pubblico l'artista trae molti vantaggi per il proprio immediato utile, ma l'eccesso di elogi porta con sé anche alcuni svantaggi: lo rende ad esempio troppo indulgente nei confronti della propria opera e lo convince di essere arrivato ad un grado di perfezione che in realtà non gli spetta. Un concorrente terribile, un amico incorruttibile e geloso della sua vera fama oppure, in mancanza di questi, una critica scrupolosa e rigorosa, ma allo stesso tempo imparziale, sono l'antidoto più efficace

contro quel male che pervade l'amor proprio compromettendo il vero bene dell'artista.

Canova merita in ogni caso gli apprezzamenti ricevuti come artista eccellente e il rispetto portato per le sue doti di modestia. Eppure soltanto un animo veramente forte <23> non si lascia ubriacare dall'elogio sproporzionato e non si fa schiacciare dalle avversità. Il Canova è sommerso dagli elogi di una folla di panegiristi che lo circondano come i cortigiani attorniano un principe; più volte ha dato prova di non possedere quel grado di fermezza d'animo necessario a non farsene influenzare e lo dimostreremo più avanti in modo inequivocabile sulla base di alcuni episodi che non andrebbero affatto ignorati, se vogliamo meglio illuminare il suo carattere artistico; tuttavia, la singolare bontà, la modestia e la rettitudine del suo carattere cancellano gran parte di tali componenti.

Gli ammiratori del Canova paragonano diverse opere sue a quelle dell'antichità. Alcuni conoscitori dettero addirittura la preferenza al suo Perseo rispetto all'Apollo del Vaticano (nonostante il suo trasferimento a Parigi, tale rimane il nome del gruppo, titolo che dovreb-

be far vergognare <24> i responsabili di tale furto). Secondo il loro giudizio entrambe le statue sarebbero equivalenti in materia di bellezza, mentre i difetti dell'ultima sarebbero stati evitati nel Perseo, e quindi la perdita dell'Apollo non risulterebbe più irreparabile. Lo stesso Canova non evita affatto il confronto delle proprie opere con quelle antiche, anzi in tutte le occasioni che gli si presentano le accosta a sculture classiche di primo rango, invitando così lo spettatore ad instaurare un paragone. Infatti, nel periodo in cui il suo Perseo venne esposto al pubblico giudizio – o meglio all'ammirazione unanime – nello studio dell'artista, accanto ad esso si poteva vedere un calco dell'Apollo del Vaticano: ma la presentazione di questo, in gesso e con un piedistallo basso, non poté che risultare misera agli occhi dei visitatori, mentre la figura dell'uccisore delle Gorgoni venne rifinita alla perfezione in marmo, collocata in alto e ben illuminata. Per alcuni anni, accanto al suo gruppo di Ercole che scaraventa Lica <25> nel mare, fu messo l'Ercole in riposo di Glicone, e forse ancora oggi è là, come se esso dovesse porre in maggior risalto le bellezze del suo concorrente furioso. Qualsiasi visitatore imparziale poté rendersi conto della scarsa

modestia di tali accostamenti: del resto alcuni conoscitori fecero notare il caso sconveniente del Perseo, che evidenziava ulteriormente quanto fosse stata infelice la scelta del carattere di tale scultura; a risparmiarlo dalle conseguenze spiacevoli di tale sfida – ingenua e allo stesso tempo audace – alla critica, fu soltanto la rara fortuna del Canova, che gli permetteva di non avere nemici.

L'affermazione dei critici d'arte romani, secondo cui le opere del Canova sarebbero equivalenti a quelle degli antichi, venne poi riconfermata a parole e a fatti dell'attuale papa, un garbato e anziano signore. Il Perseo e i due Pugili, opere la cui conoscenza approfondiremo più avanti, sono state acquistate dal Museo Pio-Clementino, luogo in cui fino ad oggi venivano accolte soltanto statue antiche.<26> Due di queste sculture, il Perseo e il pugile Creugante, sono già state collocate accanto alle statue antiche: il primo sta al posto e sul piedistallo dell'Apollo. Un contemporaneo decreto papale nomina inoltre Canova sovrintendente agli oggetti d'arte e d'antichità dello Stato Pontificio, definendolo rivale di Fidia e Prassitele. Tale apoteosi prima di lui non venne concessa ad alcun arti-

sta contemporaneo: e a prescindere dalla sua nomina a cavaliere, un'onorificenza elargita anche ad altri artisti prima di lui, ormai il CANOVA gode delle più alte onorificenze temporali, di cui egli in quanto artista possa approfittare. Alla sua fama non sembra mancare altro che una conferma di tali decreti da parte dei posteri.

Ma chi gli garantisce tale conferma? Il suo merito, si dice. Ma finora chi l'ha valutato in modo del tutto imparziale? o sono forse la voce del pubblico e il decreto del papa a garantire per lui? <27> Anche BERNINI godette nel secolo XVII degli stessi favori del pubblico romano e dei papi. Le stesse opere che oggi sono considerate come i più esuberanti traviamenti del gusto suscitavano fiumi di entusiastica ammirazione presso i contemporanei: la fama del suo nome si diffuse in tutta Europa e i regnanti fecero a gara per possederne le opere. Fino a tal punto il favore del pubblico dei contemporanei, pur coltissimo, è inaffidabile. Certo il pubblico numeroso dei dilettanti, conoscitori ed artisti, in quella capitale delle arti dove è circondato dai capolavori di tutti i tempi, trova più che altrove le occasioni di esercitare il proprio senso artisti-

co, nonché il gusto per un'adeguata valutazione: nel complesso, dunque, tale pubblico è più predisposto a formulare giudizi di quello d'ogni altra capitale. Ma, nonostante la sua viva partecipazione, non c'è pubblico più facilmente entusiasmabile di quello romano, una volta che lo si conquisti con un'apparente eccellenza. In tali casi il plauso <28> e l'ammirazione sono del tutto sproporzionati, e la critica mette da parte i propri criteri di valutazione perdendosi in esuberanti elogi. In Italia non è dato di trovare una critica d'arte che sia scrupolosa: nei casi in cui si fanno guidare da un sentimento vivace, fine e profondo per le bellezze naturali ed artistiche, gli italiani giudicano bene, con precisione e spirito; quando occorre in più una profonda cognizione dei principii generali dell'arte, i loro giudizi tendono ad essere generici e a volte errati, proprio perché manca loro un'adeguata preparazione filosofica. Solitamente infatti gli italiani evitano tale genere di critica, indispensabile alle arti figurative quando l'obiettivo è quello di formulare un giudizio attendibile. Questa sostanziale trivialità della critica è in parte la ragione per cui i giudici d'arte italiani sono più esperti nella scrittura di elogi piuttosto che di critiche.

Né tale costume, che favorisce soltanto la debolezza, né l'entusiasmo di un'intera nazione <29> e nemmeno il prestigio di decreti papali – le cui affermazioni dovrebbero risultare infallibili soltanto in materia religiosa – potranno impedirci nell'intento di formulare liberamente il nostro giudizio ben riflettuto sull'artista CANOVA e le sue opere. Lo studio e il confronto ripetuto di quest'ultime con i giudizi del pubblico, nonché con i principii dell'arte figurativa derivati dal suo scopo [intrinseco], ci hanno convinti che i posteri troveranno da correggere e da moderare certe esclamazioni che i contemporanei fanno a proposito delle opere CANOVIANE. Allora perché non dovremmo discostarci fin d'ora dal rumore assordante di questo coro elogiativo e assumere la posizione più pacata dei posteri nel considerare le opere dell'artista? Dopo aver ascoltato, da lontano, gli elogi spesso sproporzionati dei suoi ammiratori entusiastici, non sarebbe a questo punto piacevole ascoltare un giudizio frutto di uno studio pacato e imparziale? Ciò che la prudenza e l'amore della pace sembrerebbero impedire ad un italiano <30>, è certamente possibile per uno straniero. Un italiano commetterebbe un crimine contro la maestà dell'opinione pubblica presso la sua nazione; si riaccenderebbe il fanatismo della faziosità, se osasse citare in tribunale un virtuoso così ben protetto. Mentre uno straniero – dal suo punto di vista distaccato – non deve temere cose simili, può anzi tranquillamente esprimere il proprio giudizio per un pubblico – tendenzialmente favorevole anch'esso, grazie all'eco degli elogi che recepisce da lontano – ma non così accecato dall'entusiasmo nazionale. Perché allora non approfittare del vantaggio di poter dire la verità, senza con ciò entrare in guerra con gli altri e con noi stessi?

Prima, dunque, di dare inizio a tale lavoro, ci sembra utile rendere conto della nostra visione dell'arte e dei principi secondo cui si intende giudicare i lavori del CANOVA, <31> dato che alla fine tutto dipende dal punto di vista e dalle ragioni che stanno alla base di un giudizio critico. Se questi ultimi sono sbagliati, l'amore per la verità e l'imparzialità non sono sufficientemente protetti dagli errori; mentre se sono giusti, e di conseguenza il giudizio è adeguato, tale giudizio resiste anche di fronte alla voce unanime di tutto il pubblico. La nostra aspirazione, dunque, è di rispettare, sempre secondo le ragioni esposte, il criterio della giusta misura nella formulazione di elogi

e critiche, e di riconoscere il merito complessivo del nostro artista; nell'accurata valutazione delle sue opere accanto al biasimo severo – ma sempre in buona fede – delle insufficienze, delle manchevolezze e di ciò che è decisamente scadente, non esiteremo a far risaltare, sempre con garbata e giusta riconoscenza dei suoi meriti, ciò che è pregevole, riuscito ed eccellente nella sua opera.

Una possibile obiezione alle nostre intenzioni è la questione se sia veramente possibile giudicare un artista vivente secondo il punto di vista dei posteri. Come si fa a sapere quale sarà il futuro giudizio su di lui? <32> Se attribuiamo maggiore attendibilità al giudizio dei posteri, questo non dipende dalla presunzione che esso sia più saggio e avveduto, quanto dalla fiducia nella sua imparzialità; nella maggior parte dei casi infatti occorre soltanto un'assoluta obiettività per riconoscere la verità e valutare bene il merito. Infatti, innumerevoli esempi passati ci insegnano che i posteri trovano sempre la giusta misura nella valutazione ed esprimono giudizi equilibrati su gran parte degli uomini o troppo famosi ai tempi di vita, o del tutto ignorati dai contemporanei. Ma noi siamo capaci ad elevarci a tale grado

di imparzialità? e le motivazioni che reggono il nostro giudizio saranno giuste? D'altra parte, per quale ragione dovremmo attendere l'avvento dei posteri per valutare adeguatamente un merito dei nostri giorni?

Nell'ambito delle arti FIGURATIVE si fa uso di segni convenzionali che non sono soggetti a cambiamenti, quindi è molto più facile <33> rispetto alle arti della PAROLA stabilire se un'opera moderna meriti l'onore di essere connotata come classica; in questo caso possiamo essere sicuri che i posteri daranno una conferma del nostro giudizio. Diverso è nel campo delle belle lettere, il cui mezzo di comunicazione – il linguaggio – è continuamente soggetto a modifiche: qui risulta difficile distinguere nettamente ciò che è convenzionale e arbitrario, dovuto all'uso comune del linguaggio parlato, dalla forma artistica dell'opera, e di conseguenza non si può stabilire con sicurezza, come avviene nell'ambito delle arti figurative, che le epoche successive riconoscano e riconfermino la pretesa di classicità già attribuita a un'opera da parte dei contemporanei.

Fra tutte le arti il cui scopo è puramente este-

tico, la plastica ha dei margini relativamente ristretti, il suo scopo è molto semplice e le sue forme sono della più austera correttezza; eppure, nonostante questi suoi limiti apparenti, soltanto la plastica è capace di dare un aspetto visibile all'ideale di bellezza nella sua più elevata purezza ed accentuata individualità. <34> Nessuna arte dell'antichità come essa ha sviluppato il proprio scopo con tale perfezione, offrendo modelli validi per tutti i tempi; e in nessuna risulterà più difficile per i contemporanei di eguagliare gli antichi, tanto meno di superarli. Nelle sue rappresentazioni di dèi ed eroi essa ha portato alla perfezione più elevata il bell'ideale della figura umana, e su questa strada l'arte contemporanea non può raggiungere vette più alte, tanto più che le mancherebbe per sempre la motivazione per farlo se vuole evitare di salire senza alcun successo nelle regioni di ciò che non è raffigurabile tramite immagini. Tuttavia, le potenzialità di quest'arte non sono affatto esaurite, sebbene le sue vette più alte siano già state raggiunte: le possibilità di essere innovativi ed originali all'interno dei limiti imposti dallo stile ideale dell'antico non mancano affatto agli artisti contemporanei. Nonostante la ricca varietà di caratteri per cui gli antichi hanno

sviluppato una moltitudine altrettanto elevata di ideali artistici, la loro fonte <35> non è ancora esaurita. Non è soltanto possibile, ma anzi necessario, che l'artista contemporaneo inventi nuovi caratteri, ampliando così le potenzialità dell'ideale artistico, qualora non voglia limitarsi a replicare le figure ideali dell'arte antica, ma aspiri piuttosto ad essere qualcosa di più di un mero copista dell'antico, e quando nelle sue ricerche di innovazione ed originalità voglia evitare scelte sbagliate che offendano il buon gusto. Ma tutto questo può, anzi deve, accadere senza discostarsi dallo stile dell'arte antica.

Esiste UN SOLO stile puro ed esemplare, come del resto esiste UN SOLO gusto buono e corretto. Lo stile dipende dal carattere formale oppure dal concetto di scopo, che appartiene ad ogni genere di essere vivente e che prende aspetto visivo nelle particolarità della sua costituzione fisica; il gusto è radicato nell'animo umano. Entrambi sono sostanzialmente inalterabili a causa di necessità obiettive e soggettive; si incontrano e si uniscono durante la <36> creazione di un'opera d'arte bella, e durante la considerazione di essa entrambi pervengono alla nostra coscienza e collabora-

no armoniosamente in modo da stimolare l'animo. Quando l'artista abbandona lo stile puro al tempo stesso si allontana anche dalla via del buon gusto perché quello non è altro che una rappresentazione, un riflesso di questo. Le sue opere non possono avere né pretesa di dignità classica né possono assicurarsi un plauso generale anche se tutto un pubblico e tutta una epoca sostengono unanimenente la loro eccellenza. Verrà il momento in cui un pubblico imparziale riconoscerà i suoi difetti e gli assegnerà il posto che gli spetta nella scala gerarchica dei meriti artistici.

Quasi tutti gli scultori moderni si resero colpevoli di tale allontanamento dalla via del buon gusto: nessuno riuscì a soddisfare le esigenze di uno stile puro. I più eccellenti fra loro, <37> le cui capacità artistiche forse non erano inferiori a quelle degli scultori antichi, sentirono la forza di essere innovativi ed originali, ma non conobbero le leggi cui deve sottostare qualsiasi originalità se vuole produrre opere esemplari. Invece di limitare la propria spinta innovativa ai caratteri seguendo gli antichi nello stile della raffigurazione, essi vollero affermare la propria originalità anche, anzi soprattutto, in campo stilistico: nacquero delle

maniere individuali in cui spesso si persero completamente le ultime tracce del buon gusto. Ancora oggi la plastica moderna è del tutto disorientata e non possiede una cognizione precisa del proprio scopo, di cui le opere degli antichi forniscono gli esempi concreti: in compagnia dell'arte sorella, la pittura, la scultura divaga da una maniera all'altra, e non di rado accade che esse si scambino le caratteristiche, aiutandosi reciprocamente con errori nella condizione di povertà che li accomuna. Così avviene che la plastica tenti di dipingere in marmo e la pittura trasferisca sulla tela le astrazioni formali dell'antichità in modo freddo e senza vita. Certo, l'arte figurativa <38> potrebbe già considerarsi in condizioni felici, se ogni artista che si presenta con una nuova maniera, inventasse anche dei nuovi caratteri, arricchendola non solo di pezzi nuovi, ma anche di nuove individualità. Di solito però alle opere moderne manca, oltre allo stile, anche il carattere. Si tratta di figure insignificanti e prive di contenuti, il cui vuoto si nasconde dietro una grazia affettata, la cui povertà ideale è celata dall'abilità tecnica e dalla seduzione del materiale; oppure spesso l'enfasi e la presunzione di forme e gesti innaturali nascondono l'effettiva mancanza di

un'espressione autentica degli affetti.

Abbiamo già affermato che l'artista figurativo ha tutti i diritti di essere innovativo ed originale, ma non dovrebbe allontanarsi dallo stile dell'arte antica: qualsiasi distacco da esso costituisce un deviamento del gusto; lo stesso termine "stile" implica questo aspetto.

Infatti, lo stile di un'opera d'arte è il CARATTERE ESTETICO OGGETTIVAMENTE CONDIZIONATO di essa: nei vari generi artistici <39> dipende dal loro rispettivo ideale, nelle singole raffigurazioni dal RAPPORTO TRA INDIVIDUALITÀ E IDEALITÀ implicato dal CONCETTO DEL relativo SOGGETTO. Per maggiore chiarezza, vogliamo ora analizzare meglio tale questione.

Il genere UMANO ha una sua forma peculiare: originariamente ed essenzialmente tale forma può essere soltanto UNA per ciascuno dei sessi. Esiste dunque una forma generica[a], ovvero un ideale, del corpo MASCHILE, e una forma generica del corpo FEMMINILE: entrambi stanno alla base di tutti gli individui, maschili e femminili, del genere umano; da queste due

[a] Ted. *Gattungsform*.

forme generiche possiamo nella nostra mente ulteriormente astrarre il concetto dell'ESSERE UMANO, privo di caratteri sessuali, di cui però non disponiamo di alcuna immagine riferibile all'esperienza visiva. Non esiste da nessuna parte la PURA forma ideale dell'immagine generica[a] di un essere umano spezzato in due, con entrambi le caratteristiche sessuali; si tratta <40> dello SCHEMA O IMMAGINE ORIGINARIA[b] indeterminata che sta alla base di un'infinita moltitudine di creazioni naturali e che si presenta anche nell'immaginazione dell'artista; quest'ultimo infatti lo può rappresentare con elevata, ma non con perfetta purezza, allo stesso modo del matematico che raffigura soltanto lo schema di un triangolo o di qualche altra forma geometrica, mentre la rappresentazione deve essere definita in tutte le sue parti o meglio assumere perfino individualità. Lo stesso avviene in natura: in ciascun essere vivente la forma generica viene definita dai tratti individuali e, di conseguenza, limitatamente condizionata da essi. In ciascun individuo è necessariamente riscontrabile un rapporto fra l'universalità della forma generica e

[a] Ted. *Gattungsbild*.
[b] Ted. *Urbild*.

la particolarità (quest'ultima, secondo quanto si è detto in precedenza, quindi non è altro che il totale delle deviazioni accidentali dall'universalità), e da tale rapporto emerge il carattere peculiare di un individuo: esso è percepito come estetico nell'atto della visione, mentre in ambito artistico viene raffigurato con finalità estetiche in un determinato ideale artistico.

Per evitare equivoci, ci sembra opportuno far notare <41> che l'individuo ideale in arte si distingue dall'individuo reale in natura per il fatto che il primo esprime sempre il concetto di una SPECIE particolare all'interno del suo genere, stando quindi un gradino più in alto rispetto al secondo, che rappresenta soltanto un CONCETTO INDIVIDUALE. L'arte, proprio grazie alla sua facoltà di esprimere in un singolo individuo le peculiarità di una specie, si eleva al di sopra della comune natura, sapendo evitare i difetti, le accidentalità e l'irrilevanza, senza che il caratteristico venga sminuito; al contrario, in un individuo ideale il caratteristico – da cui sono state allontanate tutte le accidentalità – emerge ancora più puro, integro e intuibile. Ogni ideale artistico è una rappresentazione di un particolare concetto di specie nella forma generica, tramite una

immagine ad esso corrispondente. Quando invece l'arte si limita a riprodurre un oggetto individuale della natura nella sua essenza particolare, allora la rappresentazione è da considerarsi un suo RITRATTO, il quale da parte sua richiede anche un adeguato trattamento ideale, <42> se deve essere un'opera d'arte bella.

Da quanto abbiamo affermato in precedenza, possiamo dedurre che lo stile della plastica posa su un fondamento invariabile, cioè sulla forma generica della figura umana[a], che a sua volta subisce una determinazione caratteristica attraverso le deviazioni particolari e i tratti individuali. Lo stile della plastica può e deve dunque SOSTANZIALMENTE e sempre necessariamente essere unico e lo stesso nella misura in cui rappresenta nel particolare l'ideale che pensato nella sua purezza è uno solo; ma sono innumerevoli i caratteri che possono apparire con la stessa forma generica o gli ideali artistici tramite i quali un unico e sempre lo stesso stile viene modificato nel molteplice. Da ciò deriva l'attendibilità dell'affermazione di sopra, secondo cui un artista deve essere innovativo ed originale nell'inven-

[a] Ted. *Menschengestalt*.

zione dei CARATTERI, mentre lo stile delle sue raffigurazioni deve rimanere fedele a quello dell'antichità, in cui l'ideale della figura è sviluppato nella massima purezza e perfezione. <43> Più egli è capace di rispettare entrambe le esigenze imposte dall'arte, tanto maggiore sarà la perfezione delle sue opere; e ammesso che ai moderni sia consentito di eguagliare la plastica degli antichi o almeno di seguirli con successo, ciò è possibile esclusivamente percorrendo questa strada.

Lo stile comprende tutte le parti della raffigurazione, ma nelle arti figurative esso è particolarmente legato alla FIGURA CORPOREA[a]. Il carattere individuale e ideale di una figura (qualsiasi raffigurazione deve necessariamente recare tale carattere duplice, del resto costitutivo dell'ideale artistico) possono essere espressi soltanto tramite le sue forme e proporzioni; entrambi d'altro canto dipendono in ciascun caso specifico dal concetto che si ha del soggetto da raffigurare. Per questo motivo non ha alcun senso ricercare i segreti dell'arte antica misurando i rapporti proporzionali – variabili di caso in caso – nelle opere scultoree, se non si persegue lo scopo di <44> individuare dalla moltitudine di diversità le proporzioni ideali della forma generica, che variano a seconda del carattere.

[a] Ted. *Gestalt*. In seguito il termine *Gestalt* verrà tradotto con *figura* oppure *aspetto*.

L'arte antica, che nel corso della sua evoluzione era sempre orientata verso l'ideale, derivò l'essenzialità nelle forme e nelle proporzioni dal modo in cui la natura presentava l'uomo nello sviluppo variegato delle sue predisposizioni fisiche; ne derivò inoltre un sistema di regole pratiche, che le dettero un fondamento talmente solido da essere, come ben si vede, rigorosamente rispettato in tutte le sue rappresentazioni, indipendentemente dalla natura dei soggetti prescelti; in altre parole: l'intero sistema dell'arte antica fu esposto visivamente nel complesso delle sue opere, e ciascuna singola opera rappresenta l'applicazione di tali principi a un caso specifico. Per questo motivo, lo spirito e il sistema dell'arte antica possono essere appresi soltanto tramite la conoscenza possibilmente complessiva dei suoi reperti. <45> Senza aver visto e compreso lo spirito dell'insieme, una singola opera d'arte per noi non è altro che un bel geroglifico, staccato dal proprio contesto semantico e del tutto incom-

prensibile all'occhio non istruito; e siccome anche la più ampia cognizione dei ruderi antichi non dà un quadro completo, spetta alla filosofia, che conosce lo scopo dell'arte, supplire teoricamente, tramite concetti, a quel che non è dato di vedere.

Inoltre, lo stile di un'opera scultorea dipende in modo particolare dalla sua espressione che si manifesta attraverso il volto, il portamento e il movimento della figura: l'espressione è da definirsi FISIONOMICA quando il carattere è uniformemente diffuso per tutta la figura, e PATOGNOMONICA O MIMICA quando è la situazione o la scelta del momento in cui si svolge l'azione a condizionarla. In ogni opera di scultura sia la figura, sia l'espressione devono essere egualmente individuali e ideali. <46> L'espressione ideale-individuale, allo stesso modo del corpo ideale-individuale, è prodotta nell'immaginazione dell'artista, che sorvola come spirito creatore sopra il caos di materia grezza: essa separa l'accidentale da ogni tipo di espressione e raffigura soltanto quel che è essenziale, significativo e caratteristico. La plastica antica risolse anche questo compito in modo perfettamente corrispondente al proprio scopo; per questo motivo essa rimarrà nello

stile dell'espressione il perenne modello dei contemporanei.

A questo punto però atteniamoci alla sola esposizione delle condizioni principali dello stile, e delle ragioni per cui affermiamo che lo scultore moderno, se non vuole compromettere il proprio scopo artistico, non può allontanarsi dallo stile dell'arte antica.

Il carattere individuale delle sculture antiche è preso dalla natura: non si tratta però dell'imitazione di un individuo reale che ad essa appartiene, bensì di una creazione geniale dell'immaginazione che a sua volta si nutre delle creazioni individuali <47> come materia grezza. Tale facoltà di creare figure individuali è alla base del genio plastico, come del resto di qualsiasi autentico genio artistico; allo stesso momento è anche una delle più rare doti naturali, senza la quale vera originalità, e quindi raffigurazioni caratteristiche di un'idea estetica, non sarebbero possibili. Anche presso i greci tale talento fu raro. Nella gran moltitudine dei loro artisti figurativi solo pochi riuscirono a raffigurare l'ideale di una divinità oppure di un eroe in modo che il carattere ideale-individuale di questi venisse perfezio-

nato ed esaurito. L'esito di tale successo divenne in seguito il modello di tutte le altre immagini dello stesso soggetto.

Che gli ideali degli antichi non siano composti meccanicamente da singoli bei frammenti di natura, bensì prodotti organicamente nell'immaginazione dell'artista, è evidente a chiunque possa farsi un'idea della creazione geniale di un'opera d'arte, della sua <48> coerenza unitaria, dell'intrinseca corrispondenza di tutte le sue parti che formano un insieme vivo e significativo, nonché dell'espressione di un unico carattere intuibile nell'insieme.

Particolarmente significativo è che le opere scultoree degli antichi si limitino ad essere raffigurazioni puramente oggettive del soggetto, senza alcuna traccia di componenti soggettive. Se tale è il carattere proprio dell'arte antica, esso si rivela con particolare evidenza nell'arte figurativa. Priva di qualsiasi riflesso dello stato d'animo di chi l'ha creata, una scultura antica si limita a raffigurare il proprio soggetto in modo propriamente peculiare. Per questo motivo lo spirito che emerge da tutte le opere della plastica antica è unico. Le variazioni percepibili in esse sono soltanto modificazioni

dello stesso stile nei suoi vari gradi di sviluppo; mai in esse si possono individuare le maniere particolari di questa o di quella scuola, di questo o di quell'artista. Forse tutto ciò era possibile nei tempi in cui ancora si aveva una visione panoramica su tutto il campo dell'arte antica <49> in modo da confrontare tra di loro le opere di maestri e scuole diverse; ma sicuramente quest'ultime erano sempre nettamente subordinate allo stile, in modo tale da non compromettere la purezza obiettiva e il carattere del soggetto rappresentato.

Tale atto di autoanullamento estetico forse fu più facile per gli artisti antichi che per i loro colleghi moderni, vista la maggiore semplicità nel loro modo di pensare, che era originata da un preciso carattere nazionale, da maggiore solidità e concordia fra gli elementi sensoriali e spirituali della loro natura, e infine da una più ristretta cerchia di concetti. Sin dalle sue origini più remote, presso di loro l'arte venne indirizzata verso il proprio scopo da un retto e fedele senso naturale; e infine, sotto la guida della ragione geniale, imbevuta di sentimenti per la verità e la bellezza, giunse ad un grado di perfezione che rimarrà irraggiungibile per noi, nonostante tutte le nostre accademie, le

teorie metafisiche e <50> le estetiche.

Il motto CIASCUN ARTISTA ESPRIMA SE STESSO NELLE PROPRIE OPERE appartiene ai moderni. Nell'antichità l'artista scompariva dietro le proprie creazioni. Per noi non sarebbe difficile esporre il carattere individuale di alcuni artisti sulla base delle loro opere; mentre presso gli antichi soltanto raramente se ne trova traccia. Ciò è la testimonianza più eloquente del rispetto generale e severo dei principi secondo cui essi esercitarono l'arte, nonché della cultura finalizzata del loro istinto artistico. D'altra parte l'incontenibile individualità nelle opere dei moderni – un aspetto che tende spesso a deformare il loro carattere obiettivo con la maniera e l'uniformità – è la prova che nell'arte moderna manca del tutto un sistema di regole fisse, mentre gli artisti moderni non hanno una cultura estetica adatta ai propri fini. Sono poche le eccezioni e RAFFAELLO sembra quasi l'unico fra i moderni a stare sulla scala più alta dell'obiettività. <51>

Ma l'artista deve essere proprio privo di particolarità? Certo che sì! Ma andranno comunque distinte la PARTICOLARITÀ OGGETTIVA, ovvero l'unica vera originalità, dall'INDIVIDUALITÀ

SOGGETTIVA, che aggiunge sempre degli elementi estranei alle opere d'arte. Questa equivale alla facoltà di produrre nuovi caratteri o di trasporre quelli esistenti in nuove situazioni, mentre quella si presenta esclusivamente in veste di maniera, la quale non dovrebbe mai essere confusa con l'originalità. Quest'ultima amplia il dominio dell'arte arricchendolo di nuove forme; la maniera riduce l'arte a un unico modo di pensare individuale e quindi manchevole. Originalità autentica è l'equivalente di autonomia; maniera è sinonimo di uniformismo, anzi, spesso non è altro che imitazione delle particolarità altrui. Se le predisposizioni di un artista sono limitate ad un determinato ambito artistico, questo non gli impedisce di sviluppare in tale campo convenientemente la propria originalità. L'autentico talento artistico è un raro prodotto della natura, ma è ancora più raro – anzi forse non è mai <52> esistito – quell'universale spirito artistico capace di abbracciare con esiti ugualmente felici entrambi i poli dell'arte, il sublime e il patetico, come anche il seducente e il grazioso. La natura stessa ha tracciato al genio i limiti del suo raggio d'azione che egli non deve oltrepassare, ma entro i quali deve opportunamente sviluppare le proprie potenzialità.

Malgrado questi limiti indispensabili, dovuti alle diverse modificazioni del sentimento estetico, nei più svariati ambiti dell'arte domina comunque soltanto un unico stile, come del resto tutte le modificazioni del sentimento estetico convergono in un unico centro comune, che è il sentimento del Bello. Tutti [gli ambiti artistici] hanno lo stesso medesimo ideale come base comune dello stile; solo i caratteri degli ideali artistici variano a seconda dell'ambito a cui appartengono e proprio ad essi lo stile deve adeguarsi fedelmente in tutte le possibili individualità, ma senza mai rinnegare il suo carattere ideale di base[a], che resta sostanzialmente invariato nelle figure di GIOVE come in quelle di GANIMEDE, di ERCOLE <53> e di APOLLO, di GIUNONE e di VENERE.

Il vero senso della nostra affermazione secondo cui esiste soltanto un UNICO stile, sembra a prima vista in contrasto con un altro asserto secondo cui ogni figura avrebbe il proprio stile. In realtà entrambe le affermazioni sostengono in altre parole lo stesso concetto. Lo stile è il carattere obiettivamente estetico[b] di una rappresentazione artistica. Esso emer-

[a] Ted. *idealischer Grundcharakter*.
[b] Ted. *objektiv-ästhetisch*.

ge dal rapporto tra la forma generica e le sue caratteristiche individuali. Un tale rapporto esiste necessariamente in tutte le rappresentazioni artistiche e perciò il loro stile è sostanzialmente identico. Eppure, in ogni ideale artistico tale rapporto è regolato diversamente e da tale differenza emerge la varietà dei caratteri; ogni rappresentazione ha dunque anche uno stile proprio, che varia a seconda delle peculiarità del suo carattere; tuttavia non può che trattarsi di una modifica dello stile UNICO, <54> ovvero del carattere estetico comune a qualsiasi rappresentazione artistica.

Poiché il concetto di Bello artistico ci è particolarmente caro, non esitiamo ad aggiungere in margine le seguenti osservazioni riservate a coloro secondo i quali il BELLO ARTISTICO consisterebbe esclusivamente nel CARATTERISTICO: essi evidentemente non riescono a comprendere che la verità e la bellezza sono due cose del tutto distinte sia dal punto di vista concettuale che da quello fenomenico, sebbene entrambe confluiscano nell'opera d'arte in un UNICO effetto d'insieme[a]:

[a] Ted. *Totaleindruck*.

L'ideale artistico consiste sempre di due componenti: la forma generica e la sua rispettiva determinazione individuale, tramite la quale essa viene circoscritta ad uno specifico ideale; la bellezza appartiene alla prima componente, il caratteristico deriva da quest'ultima. Senza alcuna caratterizzazione individuale l'ideale non può assumere una forma visibile, per la stessa ragione non si ottiene <55> bellezza senza verità; e il carattere individuale, che determina l'ideale, condiziona analogamente anche il suo tipo di bellezza; eppure, nonostante tutto, carattere e bellezza non sono affatto lo stesso medesimo attributo. Infatti, la BELLEZZA appartiene principalmente alla sfera dello STILE e la VERITÀ a quella del CARATTERE. Nelle creazioni individuali della natura la bellezza appare come un attributo ACCIDENTALE e le deviazioni accidentali prevalgono in questi casi spesso sulla forma generica, che tende a scomparire essendole impedito di manifestarsi con evidenza; d'altra parte [le creazioni individuali della natura] sono tanto più caratteristiche, anzi, contrassegnate fino alla caricatura, che è un'eccessiva deviazione dalla forma generica tanto da risultare un'inconveniente deformazione. La bellezza è un attributo NECESSARIO soltanto per l'ideale del corpo

umano purificato da tutte le accidentalità: essa è radicata nell'essenza e quindi anche nella forma generica della natura umana <56> e deve essere altrettanto radicata in tutti gli ideali artistici in cui la forma generica prevale e domina sul carattere individuale. Per questo motivo un ideale artistico è di maggiore bellezza, quando in esso emerge con maggiore purezza la forma generica e quando da questo si discosta il meno possibile; d'altra parte esso è meno bello e più caratteristico, quando l'accentuata individualità prevale sul prototipo, avvicinandosi così alle creazioni della natura reale. Il bello e il caratteristico sono dunque ben lontani dall'essere identificati, sebbene entrambi convergano nell'atto della visione in un unico sentimento: in origine e in sostanza entrambi i termini sono differenti tra di loro come lo sono il giallo e l'azzurro – per fare un paragone che salti agli occhi di tutti – due colori diversi che percepiamo come unità quando si mescolano nel verde.

Da quanto si è detto a proposito della natura della plastica, emerge che, per quanto lo spirito della nostra epoca, <57> l'indirizzo della nostra cultura, la nostra religione, la costitu-

zione della nostra società, i nostri costumi e tutto il nostro modo di pensare siano diversi da quelli dell'antichità, lo scopo, e quindi anche lo stile dell'arte antica e moderna, sono sostanzialmente invariati: anche per noi l'arte non è altro che una bella raffigurazione dell'ideale secondo determinate condizioni caratteristiche. Se dunque non è dimostrabile che il prototipo della natura umana presso i moderni sia diverso da quello degli antichi, allora l'ideale del corpo e quindi lo stesso stile della nostra plastica devono necessariamente essere uguali ai loro. Ammesso, inoltre, che in genere noi contemporanei possiamo avere un'arte figurativa, quest'ultima – senza distinzione dei soggetti da trattare – deve seguire gli stessi principi esecutivi osservati dagli scultori antichi. Nell'invenzione e nella raffigurazione di nuovi caratteri, come si è già precisato in precedenza, l'artista contemporaneo è del tutto libero di ampliare l'ambito della propria <58> arte, mentre per lo stile della raffigurazione esiste soltanto un UNICO percorso già tracciato dagli antichi: non esiste dunque un'alternativa all'attenersi fedelmente allo stile dell'antichità.

Se dunque esaminiamo i più celebri scultori

moderni e le loro opere secondo i principi qui esposti incontreremo, forse, qualche accusa di eccessivo rigore; ma non vediamo alcun motivo per cui non si debba confrontare con il massimo ed unico affidabile criterio di eccellenza dell'arte ciò che nel giudizio del pubblico viene già paragonato all'eccellenza assoluta. Se dovesse poi verificarsi che giudizi del genere siano stati sopravvalutazioni, ne deriverebbe solo quanto ogni vero ed imparziale conoscitore ha già ammesso: cioè che nell'era moderna ancora nessuno ha saputo raggiungere gli antichi, e ancor meno superarli. Del resto un esame accurato e condotto secondo i principii dell'arte è l'unico mezzo <59> per la formulazione di un giudizio chiaro e attendibile riguardo ai meriti di un artista: [tale esame però] non dovrà omettere gli aspetti riconducibili a circostanze esterne, come l'epoca, il talento e altri inevitabili condizionamenti. Anche se gli artisti moderni nella produzione delle loro opere hanno trascurato, o persino ignorato, i modelli e i principii degli antichi, questo tuttavia non impedisce alla critica di valutarli secondo quei modelli e principii che essa tiene per gli unici veri e appropriati; in alternativa occorrerebbe trovare delle ragioni per cui la plastica moderna pos-

segga principii e quindi anche criteri di valutazione differenti.

Fra tutti gli scultori dell'età moderna nessuno possedette doti di autentica originalità o talento nel creare caratteri individuali in grado così elevato come MICHELANGELO; o meglio, egli fu l'unico a possederle veramente. Le sue opere mostrano un <60> carattere particolare e fortemente delineato. Sono autonome creazioni ideali dell'immaginazione imbevute dell'energia e della grandezza del suo spirito. La conoscenza dell'antichità gettò la prima scintilla dell'ideale nella sua anima, ma l'originalità dei suoi caratteri, la loro grandezza gigantesca e selvaggia, non le poté derivare da nessun modello antico: esse sono prerogative del suo spirito creativo plastico, ovvero impronte del suo stato d'animo individuale. Tutte le sue figure ideali, in plastica e in pittura, sono giganti di una razza particolare, ben distinti dagli dèi ed eroi del mondo artistico dei greci come del resto dalla comune natura umana. Lo stile delle sue opere, come anche il loro carattere, sono sempre grandiosi e orientati verso l'ideale; tuttavia tale grandiosità non è mai pura, raramente dotata di bellezza, spesso combinata con accidentalità che derivano

dalla natura comune e molte volte si tratta semplicemente di natura grezza riproposta a grandi dimensioni, come dimostrano innanzitutto il suo MOSÈ e poi le figure allegoriche <61> sulle tombe dei Medici a Firenze che rappresentano le varie FASI DEL GIORNO. La grandiosità e la potenza delle sue opere appartengono prevalentemente all'individualità dell'artista e non sempre ai soggetti raffigurati, anche se questi si sono intimamente fusi con i caratteri delle sue opere; così si spiega l'espressione spesso monotona delle sue figure, pur nel variare dei contenuti. Da tutte le parti emerge la maniera audace dell'artista: dalle forme gigantesche e dalle proporzioni delle figure, dalle loro posizioni fortemente contrastanti, dalla serietà tenebrosa e allo stesso momento caparbia dei loro volti. Nelle opere di MICHELANGELO l'esagerazione della maniera risulta sopportabile, perché è unita alla grandezza vera, al sentimento particolare e alla conoscenza profonda, in modo da diventare elemento costituente del carattere delle figure. La carenza emerge con tutta evidenza dall'impressione monotona che suscitano tutte le sue opere; ma sotto tale apparenza monotona traspaiono uno spirito originale e un talento sublime.

Se la plastica moderna potesse <62> pretendere di avere un suo carattere particolare, questo sarebbe incarnato nelle opere di tale artista. E se MICHELANGELO avesse osservato i dettami dell'arte riguardo la purezza stilistica e l'obiettività della raffigurazione nella stessa misura in cui ha rispettato nelle proprie sculture e pitture le esigenze di individualità caratteristica, allora le sue opere potrebbero essere considerate dei modelli classici fra i moderni. Eppure, il loro stile impuro e l'espressione manierata gli portarono via tale primato. Forse l'insegnamento dei greci, l'indirizzo preciso e lo sviluppo sistematico della loro arte avrebbero potuto costringere uno spirito gigantesco e indomabile come il suo entro le regole dell'arte trasformando la sua audacia selvaggia in grandezza nobile e pacata, e la sua maniera originale in uno stile esemplare; ma in quell'epoca il suo genio non potè che seguire la propria inclinazione: ancora pochi erano i reperti dell'arte antica emersi dai sepolcri della distruzione e l'arte moderna iniziò a fare i primi deboli passi condotta, però, al guinzaglio dell'imitazione. <63> Il suo spirito creatore fu grandioso e focoso come quello di ESCHILO, DANTE e SHAKESPEARE: [come questi Michelangelo] oltrepassò gli

stretti confini della propria arte e la elevò potentemente fino alle sfere dell'ideale; tuttavia, come questi, egli fu altrettanto incapace di stabilire un rapporto di pacifica convivenza tra il genio e il gusto, l'unica strada da cui possano emergere delle opere classiche, come dimostrano i casi di FIDIA, SOFOCLE e, presso i moderni, RAFFAELLO. I pregi di MICHELANGELO sono per questo motivo, come i suoi difetti, da ritenersi quali peculiarità che gli appartengono; tuttavia, considerando il suo talento originale e autenticamente plastico nel creare figure caratteristiche, nonché la sua conoscenza profonda del corpo umano, egli occupa il primo posto fra gli scultori moderni.

L'esatta resa anatomica del corpo umano è soltanto un mezzo utile al fine: il giudizio estetico, che prescinde dalla correttezza tecnica, <64> non la prende in considerazione. Invece il GIUDIZIO ARTISTICO la considera per prima cosa, come condizione necessaria della bellezza, e disporre pienamente di tale mezzo è un merito fondamentale per qualsiasi artista, come del resto lo è per i poeti, quando hanno la stessa padronanza completa della grammatica e della metrica. Entrambi gli aspetti sono condizioni necessarie delle opere classiche,

perché alla base della bellezza sta sempre la correttezza. Lo studio anatomico del corpo umano è di tale rilevanza per l'artista figurativo, che a volte un grande talento non raggiunge la perfezione adeguata alle sue potenzialità, proprio perché gli manca una conoscenza approfondita dell'anatomia. Senza di essa anche la più felice immaginazione non può estrinsecare le proprie creazioni. In particolare lo scultore – la cui arte si limita alla rappresentazione di figure – deve conoscere perfettamente la costruzione e i meccanismi del corpo umano nei suoi dettagli più minuti, nonché interiorizzare l'essenza delle sue forme. Soltanto <65> in questo modo la sua immaginazione è in grado di plasmare e di rappresentare senza alcuna difficoltà qualsiasi soggetto a seconda delle esigenze dell'arte. Non avremmo accennato a tale aspetto in quest'occasione, se non fosse per il sospetto che l'indefinito, imperfetto ed incerto delle forme verificabile nella maggior parte delle opere CANOVIANE, dipenda in parte da scarsa conoscenza anatomica. Certo un'inclinazione talmente preponderante per il morbido, tenero e lezioso condurrebbe anche un artista dotto ad essere indefinito; spesso però tale inclinazione gli impedisce di svolgere studi approfonditi.

Nella sua conoscenza dell'anatomia umana MICHELANGELO fu grande e ammirevole, ed è anche lecito chiedersi se mai un artista antico – lo stesso creatore del LAOCOONTE, del GLADIATORE BORGHESE e del GRUPPO DEI LOTTATORI – abbia avuto una più approfondita cognizione della costruzione e del meccanismo del corpo umano. Tuttavia essi subordinarono gli studi anatomici alle finalità della propria arte, vale a dire alla raffigurazione vera e bella del loro soggetto. MICHELANGELO invece si compiacque nella propria erudizione <66> e confuse ben volentieri il mezzo con i fini. La maggior parte dei suoi lavori sembrano, infatti, inventati e composti per esibire la sua incredibile conoscenza anatomica. Del resto anche nelle sue opere pittoriche tale erudizione gli fu assai utile e le rese un'inesauribile scuola di disegno per tutti gli artisti. Nessun pittore conobbe il corpo umano meglio di MICHELANGELO e nessuno come lui seppe immaginare le proprie figure in superficie con tale rilievo plastico.

Circa un secolo dopo di lui, BERNINI dette alla scultura una fisionomia completamente diversa. Questi fu l'inventore di una maniera nuova e fondatore di una nutrita scuola, il cui impe-

ro si diffuse per tutta Europa e si protrasse fino alla metà del secolo scorso. Il suo talento fu grande, focoso e fertile e altrettanto esuberante fu il suo gusto. Tuttavia, poiché fu del tutto privo di quella forza d'invenzione che si rivela nell'ideazione di nuovi individui, egli sacrificò in modo assai infelice lo stile dell'arte con la sua perversa ricerca di originalità <67>, e lo massacrò e deformò in maniera incredibile, pur essendo circondato dalle opere più eccellenti dell'antichità; come se egli avesse voluto espellere la verità e la bellezza dall'arte per consegnarla all'arbitrio delle fantasie sregolate. Infatti le esagerazioni di tale arte non poterono essere più esasperate che nelle opere di Bernini e della sua scuola.

Immense montagne di muscoli e ossa caratterizzano le sue figure maschili, forme flaccide e gonfiate di un'opulenza fisica più che rubensiana quelle femminili; i corpi dei bambini sono informi e somigliano a dei tubi; i panneggi sembrano onde agitate di un mare in tempesta che si è improvvisamente congelato. Volti deformi, fisionomie di follia, ciuffi di capelli e barbe selvaggiamente arruffati, atteggiamenti violentemente contrastanti, gesti da invasati, moti frenetici senza motivo e

finalità precisi, e infine un trattamento del marmo che tende a lisciarlo per ottenere una morbidezza quasi gelatinosa della materia: <68> queste sono le principali attrattive dello stile berniniano, che incantò ai suoi tempi amanti e conoscitori d'arte e le cui deformazioni inondarono per un secolo intero l'Italia e la Francia. Ma non fu soltanto la plastica ad essere così umiliata: una simile decadenza del gusto investì nello stesso periodo come un'epidemia anche tutte le altre arti. Marino e i suoi seguaci nella poesia, Lanfranco e Pietro da Cortona nella pittura, Borromini nell'architettura recarono simili danni nei loro rispettivi ambiti artistici; ma i problemi causati da Bernini si fanno particolarmente palesi e causano maggiore ribrezzo. Questa maniera orribile in realtà era partita in ambito pittorico e solo in un secondo momento si diffuse in scultura: fu Algardi a porre le basi di tale tendenza, ma egli seppe tenersi nei limiti della moderazione. Solo Bernini fu tanto audace da osare rendere con la propria arte le assurdità che Lanfranco e Pietro da Cortona si concedevano nei loro soffitti e nelle loro cupole affrescati. <69>

Canova per ora è il terzo artista a porre le basi

di una nuova epoca della scultura moderna, e forse, poiché ha fondato una nuova maniera, diventerà anche il capo di una scuola. Almeno ciò sembrava prevedibile quando alcuni anni fa egli venne nominato sovrintendente ai musei papali recandosi poco dopo a Parigi, dove era stato chiamato ad eseguire il ritratto al primo console, l'attuale imperatore dei francesi. Se la sua arte fosse stata accolta anche in Francia, avrebbe potuto dominare – come ai suoi tempi il Bernini – il gusto di tutta Europa, da Roma a Parigi. Dal momento però che ormai da diversi anni alcuni artisti di talento si sono presentati a Roma con dei lavori significativi, e che la stessa Accademia di Francia – i cui allievi seguono la maniera della propria scuola – è stata restaurata, nell'attuale stato di cose si può supporre che una sana concorrenza entro le varie parti possa dividere gli interessi del pubblico ed evitare, per il momento, l'egemonia <70> di una maniera, che radunerebbe attorno a sé un esercito di imitatori senza talento, distogliendo forse gli artisti giovani dal loro studio dell'antichità: e tale concorrenza sarebbe ben auspicabile e di giovamento per l'arte.

*****

<71> Antonio Canova nacque l'anno 1757 a Possagno, una frazione di Treviso, feudo della famiglia Falier, sulla *terra ferma* veneta. Il talento artistico e l'inclinazione del fanciullo si rivelarono ben presto: la prima prova significativa, secondo quanto riferisce uno scrittore italiano che ha redatto delle notizie sul Canova, avvenne all'età di dodici anni quando questi modellò nella cucina dei Falier un LEONE DI BURRO destinato a decorare il centrotavola. Leoni avranno sin dall'inizio occupato l'immaginazione del Canova; e chi sa se i primi esercizi infantili di questo genere infine non abbiano contribuito a formare la maestria con cui egli riuscì a scolpirli in seguito; chi sa se quel senso per il morbido e il duttile, l'elemento che più di ogni altro caratterizza il gusto del Canova, <72> non sia stato originato da questo MODELLO DI BURRO. Comunque sia, tale leone destò l'attenzione del padrone per il fanciullo così riccamente dotato di talento artistico e determinò in modo vantaggioso il futuro destino del giovane Canova, in modo che questi, da lì in poi, potesse seguire la propria vocazione professionale. La nobile famiglia dei Falier, padre e figlio, si interessò a lui e all'età di quattordici anni lo iniziò all'apprendistato nella bottega di un mediocre

scultore a Bassano, dove egli si esercitò per alcuni anni a modellare e a scolpire apprendendo da questi poco o niente più che la tecnica artigianale. All'età di diciasette anni il giovane eseguì il primo lavoro autonomo, con cui concluse l'apprendistato presso tale maestro: si tratta di un'EURIDICE in marmo morbido e a mezza grandezza naturale. Poi lo mandarono all'accademia d'arte di Venezia, dove cominciò per lui il vero studio dell'arte e dove ebbe esempi migliori di quelli presenti nella bottega del maestro bassanese, capaci di stimolare il suo istinto artistico[a]. <73> Qui vinse vari premi accademici e realizzò fino all'età di ventitré anni diversi lavori che lo resero famoso a Venezia, dando adito a speranze per il suo avvenire, che egli in seguito ha ampiamente superato. Tali lavori sono:

APOLLO E DAFNE, un gruppo.
Il BUSTO-RITRATTO del DOGE PAOLO RENIER.
Un ESCULAPIO.
ORFEO, che fa da pendant all'EURIDICE eseguita a Bassano.
Una FIGURA SENZA SIGNIFICATO, alta dieci palme e modellata in creta, come esercizio nel genere monumentale.

[a] Ted. *Kunsttrieb*.

Un GIOVANE ERCOLE nell'atto di strozzare i serpenti.

L'artista ha eseguito tutte queste opere come mere esercitazioni oppure come prove per concorsi accademici. Il primo lavoro commissionatogli dopo il successo di quelli preparatori sopra elencati fu la STATUA del MARCHESE POLENI, <74> in marmo e a grandezza naturale, destinata alla città di Padova.

In seguito iniziò un gruppo di due figure a grandezza naturale: DEDALO ED ICARO; li eseguì in marmo di Carrara e li terminò all'età di ventun'anni. Di tale gruppo si poteva vedere un calco in gesso, conservato presso la bottega romana dello scultore, che è un ricordo significativo dei primi tempi della sua formazione artistica. Entrambe le figure hanno le caratteristiche di persone comuni. L'aspetto di DEDALO è ripugnante: si tratta di un vecchio scarno e macilento, calvo e con il mento rasato, che è imitato con assoluta fedeltà – inclusi i segni della debolezza e le rughe caratteristiche dell'età avanzata – da un modello naturale. Il fanciullo ICARO ha caratteristiche altrettanto comuni e modeste: con un'espressione leziosa e autocompiaciuta egli guarda le proprie spalle nel punto in cui il vecchio è inten-

to a legargli un'ala. In questo gruppo non si trova alcuna traccia di forma e di stile <75>, e si vede che l'artista in questo momento seguiva ancora un percorso del tutto contrario alla propria meta. Nel frattempo tale gruppo, entrato nel possesso del cavaliere Pisani, permise all'artista di frequentare una scuola per la propria formazione avanzata. Il senato di Venezia decise di mandarlo a Roma con uno stipendio annuo di 300 *ducati* (circa 100 Dukaten nostrani), e l'artista partì verso la fine dell'anno 1779 al seguito dell'ambasciatore veneziano Zulian.

A Roma cominciò una nuova fase del suo percorso artistico. [Canova] abbandonò l'imitazione della natura grezza dedicandosi per vari anni allo studio assiduo dell'antico e ad altri suoi esercizi. Il primo frutto di tali ricerche, un Apollo colto nell'atto di mettersi una corona di alloro in testa, opera dell'altezza di tre palme e realizzata in marmo, era destinato al senatore di Roma principe Rezzonico, il quale non solo protesse il giovane compatriota, ma si prese anche vivamente cura di lui e, infatti, grazie alla sua influenza vennero poste <76> le basi al rapido successo del nostro artista. Pur essendo questo Apollo [un'opera] debole

e senza carattere, si vede [in esso] che l'artista ha già abbandonato l'imitazione della natura grezza nei modelli per cercare la bellezza attraverso vie alternative: infatti, tale opera è da considerarsi come il suo punto di svolta verso l'ideale.

Un gruppo in marmo di Carrara a grandezza naturale, Teseo seduto sul cadavere di Minotauro morto, fu la prima opera di grandi dimensioni con cui Canova nel 1783 riuscì ad acquisire una certa notorietà a Roma; e nonostante il pensiero poco fine dell'eroe seduto sull'addome del mostro appena ucciso, questo lavoro giovanile può tuttora annoverarsi fra i migliori del nostro artista. La figura di Teseo ha un carattere eroico, e sebbene lasci un po' a desiderare quanto a grandezza e forza, essa rivela comunque nelle forme lo studio e lo stile dell'antichità. Per questo motivo Canova suscitò delle speranze nei conoscitori, che videro in lui il restauratore <77> del buon gusto: ma questi, ancora indeciso su quale strada prendere per raggiungere felicemente la propria meta, temette forse che lo studio serio e continuo degli antichi lo trasformasse in un mero imitatore, sopprimendo così la sua autonomia, e quindi scelse di non rimanere

più su quella strada, ma su una – più in sintonia con il proprio temperamento individuale – che lo vedremo percorrere in seguito.

Nel frattempo lo studio dell'antichità aveva svegliato il suo senso del bello, conducendolo verso l'ideale, ma la purezza raggiunta dagli antichi nella resa dell'ideale dovette apparire eccessivamente austera, fredda e impassibile alla sua sensibilità delicata e tenera che inclinava più al grazioso che al potente: desiderava dunque che ciò che mancava a suo parere alle opere degli antichi fosse presente nelle sue proprie opere, e forse sperava di poter superare in questo modo la bellezza <78> delle sculture antiche. Un'illusione tanto più perdonabile se teniamo presente che l'arte moderna è priva di principii affidabili, di un percorso orientato verso uno scopo, e infatti il giovane artista – nella fase in cui ha maggiormente bisogna di una guida – viene abbandonato al proprio genio e al caso.

Quatremère de Quincy, che proprio in quei tempi fece a Roma conoscenza del giovane artista, lo trovò immerso in tale crisi. Come prima a Venezia il suo Dedalo ed Icaro era stato il risultato dello studio della natura grezza dal modello, allo stesso modo il Teseo era l'esito dei suoi studi dall'antichità svolti a Roma. Fino a quel momento si era cimentato in entrambi i settori acquisendo una notevole abilità artistica; ma a questo punto, quando dovette scegliere una strada, rimase indeciso sui modelli da seguire e sullo stile di cui appropriarsi. Il consiglio che l'erudito francese gli dette <79> – tralasciare del tutto i moderni e concentrarsi sugli antichi, considerandosi loro allievo, approppriandosi del loro stile, del loro gusto, dei loro principi, gareggiando nelle proprie opere con le loro – fu il migliore e l'unico buono che ricevette. Ma è più facile dare un consiglio che seguirlo. Canova voleva gareggiare con gli antichi senza però sottomettersi a tali condizioni: il Teseo rimase quindi il suo primo e ultimo tentativo nello stile degli antichi. Il pubblico accettò l'opera con plauso unanime, e il conte Fries a Vienna l'acquistò.

Il successo di tale gruppo e ancor di più la benevolenza del suo nobile benefattore gli procurarono ben presto un'occasione per eseguire un'opera pubblica e di grandi dimensioni, indispensabile per consolidare la sua reputazione. Un lavoro pubblico ben accolto a

Roma è sufficiente a rendere noto il nome di un giovane artista <80> in tutta Italia, garantendogli inoltre lavoro e riconoscenza per sempre. Nell'anno 1783 gli venne commissionata la realizzazione del MONUMENTO A PAPA CLEMENTE XIV GANGANELLI, per la chiesa *degli Apostoli**. <81>

* <80> La storia della fondazione di tale monumento, per la sua rarità, merita una menzione particolare. È ben noto che Ganganelli non lasciò un nipote arricchitosi di tesori, il quale – come avveniva per consuetudine sin dall'affermazione del nepotismo – gli avrebbe eretto un monumento dopo la morte. Anche l'ordine dei francescani cui il defunto papa era appartenuto, al di là dell'onore di aver dato con lui un capo alla chiesa, da parte sua non ricevette altri vantaggi temporali che lo obbligassero ad erigergli per gratitudine un monumento. Così uno tra i papi forse più meritevoli sarebbe rimasto senza un monumento, se non fosse stata la carità disinteressata dello stesso Ganganelli a far sì che avesse un monumento più dignitoso, segno di vera gratitudine, che si sarebbe distinto dai <81> soliti monumenti dei papi così come ben si erano distinti i meriti di questo papa: vari anni dopo la sua morte, un donatore anonimo depositò presso l'incisore Volpato tramite un mediatore la somma di 12.000 piastre (circa 18.000 Reichsthaler), destinate ad erigere un monumento a papa Ganganelli nella chiesa del suo ordine, ponendo la condizione che il convento si presentasse al pubblico come donatore e tenesse segreto il nome del vero benefattore. Così avvenne, e siccome la scelta dell'artista spettava a Volpato, anch'egli veneziano di nascita, il senatore principe Rezzonico ebbe poche difficoltà

In questo caso Canova mise piede in un campo a lui ancora ignoto, con la possibilità di scegliere liberamente se rimanere fedele alla tradizione oppure intraprendere una propria strada. <82> È ben noto che la scultura, nel periodo in cui era al servizio della Chiesa, aveva sviluppato nel corso dei secoli un suo proprio stile, che, avendo poco in comune con quello profano delle divinità pagane, <83> è solitamente definito STILE DA CHIESA[a]. Tale

nel far assegnare la commissione al suo protetto, il quale – per gli importanti vantaggi futuri che dovevano derivarne – la accettò senza badare al guadagno: <82> infatti, quando dopo tre anni il lavoro venne compiuto, della cifra messa a disposizione rimasero soltanto alcune centinaia di piastre. Il vero donatore del monumento rimase ignoto per molti anni, anzi sarebbe tuttora anonimo se non fosse stato il caso a farlo venire alla luce. Il *mercante di campagna* Carlo Giorgi aveva un figlio intemperante che aprì l'armadio del padre nel tentativo di rubargli soldi durante la sua assenza: in tale occasione costui scoprì delle carte e fatture relative al monumento, svelando infine il segreto. Ganganelli, che in precedenza aveva apprezzato la rettitudine del Giorgi, dopo essere stato elevato al trono papale, lo favorì nell'affitto di terre erariali: il Giorgi, ormai arricchitosi grazie a questo trattamento di favore, scelse <83> questo mezzo per evitare che il suo benefattore rimanesse senza un monumento e dimostrò in modo brillante e altrettanto modesto la propria gratitudine nei confronti del defunto pontefice.

[a] Ted. *Kirchenstil*.

stile in quel tempo era finalmente caduto in disuso e il gusto stava prendendo un'altra direzione: il monumento a Benedetto XIV nella basilica di San Pietro fu l'ultima opera con cui si concluse tale periodo, mentre il monumento a Ganganelli fu il primo ad essere eretto dopo tale crisi del gusto. Canova del resto non era allievo dell'antica scuola che ancora risentiva della maniera del Bernini. Egli si assunse il compito nientemeno che di rimpiazzare il consueto stile da chiesa tramite l'introduzione di un gusto innovativo e migliorato. Tuttavia, tale compito era troppo difficile per un giovane artista ancora troppo incerto nella sua arte da sapere quale uso dovesse fare dei propri studi fatti in precedenza dalla natura e dall'antico; <84> per lo più in un ambito artistico privo di modelli validi e quindi senza alcun punto d'appoggio adatto. Uno spirito originale magari avrebbe compensato la mancanza di esperienza con audacia felice creando così un'opera, se non proprio esemplare, almeno dal carattere particolare. Canova presentò ciò che sapeva fare, e rimase sostanzialmente fedele alla tradizione. L'invenzione del suo monumento non si distingue affatto dai precedenti, sebbene l'esecuzione risulti priva delle consuete esuberanze

dello stile da chiesa; non è né caratteristica nell'espressione, né ha un buono stile delle forme, o meglio non ha ancora alcuno stile. La forma e l'espressione, l'invenzione e la composizione, il nudo e i panneggi, ovunque si scorge l'inesperienza di un'artista esordiente, il cui talento non è stato ancora indirizzato in modo preciso, e soltanto grazie alla sua gioventù e al confronto tra la sua opera e la moltitudine di <85> monumenti scadenti nello stile da chiesa, si può essere inclini a considerare pregevole il suo. Esso è collocato sopra la porta della sagrestia, che è circondata su entrambi i lati dal suo basamento. L'insieme forma, come al solito, un gruppo piramidale. Due figure di virtù, la Temperanza e la Mansuetudine, sono rappresentate piangenti ai lati del sarcofago del pontefice, mentre la figura di questi, vestito con le insegne della dignità papale e seduto nell'atto di benedire, sormonta una costruzione al di sopra del sarcofago. La Temperanza, riconoscibile dal suo attributo (le briglie), sta sulla destra appoggiata al sarcofago: il suo volto esprime dolore, anche se l'atteggiamento della figura invece dell'afflizione dovuta al lutto sembra indicare dolori fisici: infatti, la posa e i gesti di tale figura sarebbero adatti ad esprimere dolori di pancia. La Mansuetudine

a sinistra è una figura di scarsa rilevanza, poco coinvolta come l'agnello allegorico che riposa accanto a lei: con i pollici delle sue mani piegate sembra <86> fare uno sciocco giochetto passatempo. Entrambe le figure sono modellate e trattate in maniera pastosa e priva di carattere. Nei drappeggi non è data alcun'idea di un panneggio che sia di buon gusto, né si vede alcuna conoscenza e scelta di belle pieghe; in parte i drappeggi sono troppo aderenti al nudo, in parte sono sovraccarichi di piccole pieguzze. Questa parte importante della sua arte sembra fra le più difficili e avverse per il nostro artista, e invano continueremo a cercare nelle sue opere un buono stile del drappeggio o un bel panneggio. L'aspetto del papa è pedantesco, poco dignitosa la sua posizione. La destra tesa, invece che benedire sembrerebbe spargere una sostanza invisibile.

Forte ormai di qualche esperienza, il CANOVA tornò dopo questo importante lavoro nella sua bottega per dedicarsi alle proprie iniziative. Un gruppo di AMORE E PSICHE che egli modellò in creta venne eseguito in marmo su commissione di un inglese. <87> La guerra impedì la sua spedizione, l'affare andò in fumo e in

seguito ad acquistare il gruppo fu il Generale MURAT, durante l'occupazione francese di Roma.

Poiché in questo gruppo CANOVA rivela la particolare direzione del suo gusto, esso merita un più attento esame. Come soggetto tratto da una favola antica, che è stato più volte raffigurato da artisti antichi e di cui sono conservate ancora alcune raffigurazioni, la rappresentazione delle figure richiedeva una fedele aderenza allo stile dell'antichità, anche se la scelta della situazione era nuova. Ma secondo l'artista il trattamento del soggetto e il carattere delle figure nelle raffigurazioni antiche non erano, a SUO giudizio, sufficientemente leggiadri, delicati e sentimentali; perciò lo concepì e raffigurò in maniera tutta sua e più adatta.

Già dalla scelta dell'artista di accordare la preferenza a soggetti seducenti, teneri e graziosi, <88> cui corrispondono un'adeguata invenzione e realizzazione, si può individuare la disposizione del suo talento, e anche se in seguito si è dedicato a soggetti eroici e patetici, il modo insufficiente in cui li tratta rivela che il suo peculiare ambito artistico si limita

soltanto a soggetti piacevoli, figure giovanili e levigate, espressioni di affetti amabili, delicati e miti, che egli cerca di rappresentare in una maniera leggiadra, morbida e languida. Quest'inclinazione predominante verso il piacevole, il delicato, il seducente e il morbido si manifesta costantemente nell'invenzione e nella composizione, nelle forme e nelle espressioni, e perfino nel trattamento meccanico di questo gruppo.

Stanca dei difficili compiti che Venere adirata le ha imposto, l'esile Psiche si corica per terra, così Amore trova la sua amante e la rianima con baci e tenero amore: questo è il soggetto <89> dell'opera. La composizione, piuttosto che bella, è da definirsi artificiosa e ricercata. L'idea deriva da un noto dipinto antico di Ercolano che rappresenta un fauno nell'atto di avvicinarsi furtivamente ad una ninfa che dorme e la bacia chinandosi su di lei. Allo stesso modo Amore avvicina Psiche sdraiata da dietro, inginocchiato si china su di lei e la bacia dall'alto; Psiche dal canto suo afferra la testa dell'amato sollevando le mani verso l'alto. L'ingenuo scherzo faunesco, motivo al quale ben si conformava questa posizione, venne così trasformato in una delicata senti-

mentalità cui essi risultavano invece estranei. La composizione e l'aggruppamento delle figure, ideati specificamente per un'immagine pittorica, in questo caso sono stati trasferiti inopportunamente in un'opera plastica a tutto tondo. Inoltre, a causa della disposizione ricercata delle figure, che si baciano in modo così malagevole, le loro teste e le braccia sono disposte in modo tale da rendere impossibile avere una veduta confacente dell'opera <90> da qualunque parte essa si guardi. Bisogna saltarellarle intorno, guardarla talvolta dal basso verso l'alto, talvolta dall'alto verso il basso, e ci si confonde nella visione particolare dei singoli punti di vista senza raggiungere mai l'impressione del tutto. La possibilità di ruotare il basamento del gruppo attenua sì le fatiche dell'osservatore, ma resta comunque senza esito la ricerca di una veduta complessiva che permetta di cogliere simultaneamente entrambi i due volti dai quali si effonde l'espressione di tenerezza. Inoltre, le ali di Amore si protendono al di sopra del gruppo slegato e traforato che presentando varie zone di vuoto fuorvia ancora di più l'occhio così da creare la prediletta forma piramidale e con la loro considerevole massa producono una impressione spiacevole, che nel ruotare del gruppo ricorda

un mulino a vento. Entrambe le figure sono particolarmente esili e delicate, ma troppo sottili e fiacche nelle forme; così che sia con questa caratteristica, sia con la loro spiacevole mollezza quasi cerea sono simili al noto gruppo di Apollo <91> e Dafne del Bernini nel casino di Villa Borghese. I volti delle due figure, come nella maggior parte delle opere dell'artista in questa sfera sono molto delicati e graziosi, ma privi di vera espressione fisionomica essi presentano, invece, solo una espressione di moderna seduzione amorosa e di languida dolcezza.

Dal modo in cui Canova tratta il marmo emerge una particolare attenzione a rendere la seduzione della materia, per la quale la sensibilità dell'artista sembra particolarmente ricettiva. Non si accontenta dunque di dare alla superficie del marmo – con lavoro di lima e di pietra pomice – il carattere di delicatissima chiarezza, quella lucidezza leggera ed opaca così poco pretenziosa persino nel più elevato grado di rifinitura; piuttosto cerca di eliminare tale caratteristica pregevole del marmo e di conferirgli l'apparenza di una materia più duttile. A tale scopo la statua finita, dopo quest'ultima lucidatura, portata fino

a far brillare la superficie del marmo, viene verniciata <92> con una tinta giallastra a base di fuliggine, allo scopo di coprire il bianco cangiante del marmo e di conferirgli una morbidezza quasi cerea che provoca un effetto sgradevole agli occhi di chi nelle opere di scultura è alla ricerca del puro diletto formale. Tale verniciatura è destinata all'occhio dell'amatore, desideroso di seduzione più che di bellezza ed è tanto più attratto e lusingato, quanto più morbida e duttile è la materia, quanto più fusa e sfumata, o più informe[a] – se è lecito così definirla – appare la forma. Il conoscitore, nel considerare una scultura vuole ritemprare e rallegrare il suo animo con la bellezza della forma, con la verità e la grazia nell'espressione, e compiacersi egli stesso dell'atmosfera[b] armonica; l'amatore invece vuole nutrire il suo animo di stimoli [sensoriali] e abbandonarsi alla propria meraviglia.

Dopo aver eseguito questo gruppo il Canova ebbe modo di dimostrare il proprio talento per il piacevole, il giovanile e leggiadro in diversi soggetti affini. <93> I suoi lavori successivi sono: il RITRATTO DEL GIOVANE PRINCIPE polac-

[a] Ted. *formlos*.
[b] Ted. *Stimmung*.

co CZARTORISKY[2], un fanciullo dodicenne di bella costituzione fisica, che egli rappresentò nelle vesti del dio Amore, armato con la faretra e con l'arco appoggiato per terra accanto a sé. In questa statua l'espressione di tenerezza dell'età fanciullesca riuscì piuttosto bene, ma l'atteggiamento era eccessivamente diritto e rigido, senza quel piacevole contrasto che gli antichi seppero conferire alle loro figure in riposo per dare un senso di dinamicità anche alle situazioni di apparente immobilità. Più tardi l'artista replicò la stessa figura e lo stesso atteggiamento di questo AMORE con tratti idealizzati nel volto spedendone una in Inghilterra e una in Irlanda; ma, come ebbe in seguito ad ammettere egli stesso, non rimase del tutto soddisfatto di queste figure.

QUATREMÈRE DE QUINCY menziona un gruppo di VENERE E ADONE sdraiati. Noi ne conosciamo soltanto il <94> modello per un gruppo seduto, con le figure che si abbracciano e Venere che pone una corona sul capo di Adone. Più tardi l'artista censurò questo gruppo per motivi giuridici dato che il soggetto era

[2] L'opera è meglio nota con il titolo *Henryk Lubomirsky come Eros* (vedasi anche l'indice del presente volume).

alquanto lascivo e l'esecuzione di cattivo gusto.

Un secondo monumento pubblico, più grande del primo a GANGANELLI e destinato ad ornare il primo tempio del mondo cristiano, distrasse nuovamente l'artista dai lavori di piccole dimensioni richiestigli dagli amatori. Dal suo già menzionato protettore, il senatore principe REZZONICO, gli venne commissionata la realizzazione della tomba di papa CLEMENTE XIII – membro anch'esso della famiglia REZZONICO – destinata alla Basilica di San Pietro e finanziata dalla stessa famiglia del pontefice. In quest'immenso duomo, dove scompare il senso abituale per la misura delle cose, dove il grande diventa piccolo e soltanto il colossale appare naturale, in questo luogo anche le sculture e i monumenti che decorano l'interno, sono eseguiti secondo tale scala monumentale. <95> Ad eccezione di pochi esempi che risalgono a tempi precedenti, tutti i monumenti dei papi ivi collocati sono eseguiti nel consueto stile da chiesa e ben si armonizzano con l'architettura esuberante e con la ricca decorazione del tempio, che mira piuttosto alla magnificenza che alla bellezza. Il monumento a CLEMENTE XIII del CANOVA, collocato in questo

luogo dal 1792, differisce nella sua esecuzione notevolmente da quello stile: visto da lontano esso si distingue positivamente dagli altri monumenti per la sua semplicità, mentre l'idea e la composizione rimangono del tutto in linea con la tradizione.

Il sarcofago appoggia su uno zoccolo sopraelevato che sovrasta il basamento: alla sua destra si erige la RELIGIONE, che tiene la croce nella mano destra, mentre la sinistra poggia sul sarcofago; il suo volto è ornato da una fascia e circondato da raggi. Alla sinistra del sarcofago è seduto un GENIO alato, dall'aspetto di un giovane adulto che impugna con la destra una torcia rovesciata <96>; appoggiato alla tomba, egli sostiene il proprio volto con il fusto della torcia e guarda in alto con espressione languida e ardente. Sul sarcofago, ai lati del medaglione che reca l'iscrizione CLEMENTI. XIII. REZZONICO. P. M. FRATRIS. FILII, si scorgono due virtù scolpite a rilievo, sedute l'una di spalle all'altra: a destra, con le mani incrociate sopra il petto, vi è la CARITÀ e a sinistra la SPERANZA, con accanto a sé un'ancora e una corona nella mano destra. Entrambe tali figure sono insignificanti, prive di carattere e stile, secondo la maniera che

caratterizzerà i futuri lavori a rilievo dell'artista. Dietro il sarcofago, su un piedistallo elevato, si erige la statua di papa REZZONICO, che costituisce la cima dell'insieme piramidale: egli è vestito da sommo sacerdote e inginocchiato su un cuscino nell'atto della preghiera. Sulle due basi che incorniciano la porta del sepolcro riposano ai piedi della Religione e del Genio DUE LEONI. La figura del pontefice raggiunge i diciasette piedi in altezza, quelle <97> della Religione e del Genio ciascuna i dodici piedi*.

Qui si presenta a grande scala la peculiare maniera sviluppata dal nostro artista sin dai tempi dell'esecuzione del monumento Ganganelli. Arricchita visibilmente di esperienze e conoscenze, la sua maniera si è evoluta verso una maggiore solidità di tutte le parti ed è qui diventata più libera e grandiosa di prima. Sebbene la composizione dell'insieme non eccellesse per l'originalità del pensiero, né per la disposizione equilibrata, sebbene le figure allegoriche – in cui l'artista aveva la possibilità di esibire il proprio talento creativo – non

* <97> RAFFAELLO MORGHEN ha eseguito dal disegno di TOFANELLI una bella incisione in rame di questo monumento.

soddisfacessero le esigenze dell'arte, perché prive di un carattere simbolico e di stile, tuttavia, nonostante tutti questi difetti, l'opera ha in altre parti dei pregi che meritano qualche parola di elogio. Tra le parti più riuscite di <98> tutto il monumento spiccano i due leoni; il loro carattere è grandioso, le forme ben concepite, l'atteggiamento e l'espressione sono naturali; il trattamento del marmo di questi animali è adeguato e corretto, e viene da chiedersi se nell'arte moderna esistano dei leoni più belli di questi; anzi, è alquanto difficile non stupirsi di tale eccellenza ad una prima esecuzione. Altrettanto lodevole è nel suo insieme anche la figura del pontefice; l'atteggiamento è vero, l'espressione dell'adorante è ardente e il trattamento del marmo nei vari tessuti del suo abbigliamento è magistrale. La testa del papa ha vero carattere ritrattistico; ma vista da lontano appare molto più felice rispetto alla visione ravvicinata che si ha del calco in gesso conservato nello studio dell'artista: in esso il volto appare ripugnante, gonfiato come un tubo, le forme flaccide e cascanti, il trattamento della materia pedantesco, più pittorico che plastico, e ciò risulta particolarmente evidente in una testa dalle dimensioni colossali, <99> la quale presuppone un trattamento esattamente contrario.

Elogi più contenuti meritano le altre figure. La Religione ha un corpo immobile e privo d'anima, il suo atteggiamento è rigido e ligneo, il gusto del suo abbigliamento e della decorazione lascia a desiderare; tuttavia bisogna tener presente che l'artista forse non aveva completa libertà nelle sue scelte e occorrerebbe quindi risparmiargli parte del rimprovero riservatogli da parte della critica. Eppure questi dodici raggi, ciascuno lungo più di un piede, che spuntano fuori dal capo della figura come dei raggi di una ruota, insieme alla croce di legno, alta più di dodici piedi e più della stessa figura della Religione, offrono un'impressione sgradevole e barbarica; infine la sottoveste, con le sue pieghe pedantesche e prive di gusto, va completamente a carico dell'artista.

L'artista era meno soggetto a limitazioni quando realizzò la figura del genio, che non è una figura allegorica della mitologia cristiana, bensì appartenente all'antichità: quindi non vi fu niente – se non i limiti delle sue potenzialità – ad impedirgli di rispettare le esigenze dello scopo artistico. <100> Con questa figu-

ra egli potè raffigurare un elevato ideale di bellezza giovanile; nell'antichità trovò diversi genii che potessero servirgli da modello oppure, se questi non gli dovessero bastare, era libero di inventarne un altro ancora più bello. CANOVA però non ha mai dimostrato un talento particolare nell'invenzione di figure caratteristiche; le sue ricerche sono indirizzate più verso il piacevole e il bello che verso il significativo; e infatti anche questo genio presenta un fascino piacevole che lusinga l'occhio, mentre è del tutto carente di carattere, nonché rappresentato seduto con un atteggiamento instabile e inadeguato. Poiché ai nostri tempi non mancano gli amanti né i conoscitori d'arte che prediligono il duttile, morbido e sfumato rispetto al solido, robusto e definito, come del resto l'insipido e vuoto, quando è rivestito di attrattiva, rispetto al significativo e vigoroso; analogamente non c'è da stupirsi che in molti considerino questo genio un capolavoro della scultura moderna, riconducendo al merito particolare della sensibilità dell'artista <101> il fatto che tale figura celeste, sotto la superficie liscia e cerea del corpo, non sembri avere ossa e muscoli. Ciò che un letterato francese dice da qualche parte: «*Combien des statues modernes privées d'os et de nerfs ne se*

soutiennent debout que parce qu'elles sont de pierre!» sembra proprio riferibile a questo genio. La solidità nelle forme, la posizione e l'atteggiamento stabili devono essere delle priorità per un'artista figurativo e poi tali elementi si possono ben collegare alla più grande delicatezza e grazia delle figure giovanili. Qui del resto si fa particolarmente evidente la mancanza di entrambi questi elementi, dato che il genio appare come un giovane cresciuto e di dimensioni colossali.

Dopo il compimento di questo grande lavoro vediamo l'artista nuovamente impegnato in soggetti piacevoli di propria scelta. Il monumento REZZONICO pose le basi della sua fama d'artista e ormai egli poteva permettersi di eseguire in marmo le invenzioni proprie senza rispondere ad una richiesta precisa <102>, sebbbene le commissioni – con il crescere della sua fama – non venissero affatto a mancare. Un AMORE ALATO IN PIEDI simile ai suoi fratelli, venuti prima alla luce nello studio dell'artista; una replica del gruppo AMORE E PSICHE, che abbiamo esaminato in precedenza, destinata al principe russo JUSUPOV: l'opera presenta alcune variazioni nella veste di PSICHE, che comunque non comportano alcun migliora-

mento rispetto all'originale; un gruppo di Venere e Adone in piedi; un monumento al cavaliere Emo e infine Psiche che regge in mano una farfalla: sono questi i lavori che l'artista intraprese assiduamente negli anni successivi e l'autore di questo saggio – giunto anch'egli a Roma – ha avuto talvolta l'occasione di assistere alla loro genesi ed elaborazione.

Gli importanti lavori commissionatigli costrinsero Canova ad ampliare la propria bottega, impiegando numerosi operai e aiuti, cosicché poté produrre più lavori in tempi più brevi. Da allora in poi egli stesso si limitò ad elaborare soltanto <103> i modelli delle sue invenzioni: in un primo momento in cera e di piccole dimensioni per esprimere e poi correggere le proprie idee, poi in creta e della stessa grandezza dell'opera finale. Il trasferimento su marmo del modello ricalcato in gesso, come del resto l'abbozzatura dell'immagine, sono affidati ai suoi abili operai e soltanto alla fine egli vi rimette mano per dare l'ultimo tocco conclusivo all'opera. Nei periodi di rifinitura delle sue immagini – lavori che impiegano spesso varie settimane o persino mesi quando si tratta di opere di grandi dimensioni – l'arti-

sta ha preso l'encomiabile abitudine, raccomandabile ad altri artisti che si trovano nella stessa situazione, di farsi leggere ad alta voce gli scritti degli antichi in traduzioni italiane, e uno dei suoi uomini è preposto appositamente alla lettura. In questo modo l'artista ha potuto acquisire, nel corso degli anni e senza un particolare impegno temporale, una conoscenza assai utile delle più eccellenti opere degli antichi: questa preparazione letteraria gli permette di ideare le proprie invenzioni senza l'aiuto di alcun dotto consigliere, traendo qualche <104> indicazione sui costumi ed attributi dagli autori antichi. Se tuttavia nelle opere di Canova si trova una così scarsa sensibiltà per l'antico, ciò è riconducibile allo spirito moderno nettamente predominante, che condiziona fortemente il modo di pensare dell'artista. C'è un immenso divario fra la conoscenza e lo studio dell'antichità e l'appropriazione autentica e libera del suo senso e spirito: soltanto pochi animi molto ben organizzati dalla natura seppero colmarlo; e se le sculture degli antichi non riescono a risvegliare tale senso nell'artista, ciò è da attendersi ancor meno dai loro scritti.

Nel gruppo Venere e Adone l'artista venne

ricondotto verso l'antico dal suo migliore genio; ma, come rivelano i suoi lavori successivi, soltanto per distaccarsi definitivamente da esso. ADONE è un'imitazione ben riuscita e allo stesso tempo una traduzione dall'arte antica a quella moderna, dell'ADONE già <105> collocato al Museo Pio-Clementino, ora nel museo parigino. Tale gruppo ci offre l'occasione per fare qualche osservazione a proposito dell'imitazione dei caratteri antichi nella plastica moderna. Nelle opere del nostro artista abbiamo frequentemente tracce d'imitazione: l'abbiamo accennato nei casi del gruppo AMORE E PSICHE e del GENIO con la fiaccola rovesciata sulla tomba di papa REZZONICO, e anche in seguito troveremo altre opere siffatte.

Nei casi in cui il soggetto della sua raffigurazione ha un precedente antico, è a nostro parere un dovere essenziale dell'artista moderno orientarsi il più fedelmente possibile a tale modello, in modo che questo sia inequivocabilmente riconoscibile nell'opera moderna; e in tali casi egli dovrebbe scegliere sempre il migliore tra i modelli antichi. L'imitazione di tal genere proprio per questo non equivale ad una copia, anzi: l'artista contemporaneo

<106> con essa opera analogamente a come operarono gli antichi in questi casi; e il suo merito è già considerevole quando si dimostra capace di ravvivare l'immagine antica, ovvero di trasformarla in una situazione differente, in un altro momento della vicenda e con espressione diversa, ma ribadendone nel contempo il carattere. Un atteggiamento bello e naturale, una situazione espressa adeguatamente, costituiscono di per sé dei compiti assai difficili e nelle opere contemporanee essi sono riusciti soltanto nella minima parte dei casi. Gli artisti oggi hanno dunque anche qui davanti a sé l'ampia libertà di essere se non originali comunque innovativi, se non proprio di creare nuovi caratteri, di ambientarli in nuove situazioni. E forse questa è la tappa che l'arte contemporanea può valicare felicemente e in modo sicuro, se il suo metodo è in sintonia con le sue finalità, dato che le condizioni del mondo attuale pongono innumerevoli difficoltà all'artista nel formarsi un repertorio visivo sufficientemente ricco di belle individualità, tale da poter derivare direttamente dalla natura gli elementi di caratteri per nuovi ideali artistici. <107> I soggetti appartenenti ad altre epoche, altre poesie e altri miti, sebbene abbiano un loro proprio carattere, contengono

delle condizioni che sono spesso opposte all'ideale di bellezza nella plastica, che esige a sua volta una certa visibile definizione[a]. Questi sono o troppo limitati o contraddittori nelle loro peculiarità fisiche e morali, oppure caratterizzati da un astratto sublime[b] rappresentabile esclusivamente in forma poetica.

Esiste però un altro livello a metà strada tra la più alta originalità del genio, capace di creare nuovi caratteri e ideali artistici, e l'originalità inferiore, che si limita a trasferire caratteri già esistenti in situazioni nuove, ovvero di animarli per un altro momento: sono questi i casi, nei quali manca un preciso modello antico per l'individuo mitologico che l'artista intende raffigurare, mentre esiste una classe alla quale esso comunque appartiene e tale classe è riscontrabile nei tipi peculiari di diverse altre opere antiche. <108> In questro caso l'artista deve sì inventare l'immagine dell'individuo, ma il carattere della classe a cui esso appartiene è dato dal suo particolare schema. Chi ad esempio intende raffigurare PERSEO, GIASONE, AIACE, DIOMEDE o un altro eroe dell'antichità greca di cui non ci siano pervenute

[a] Ted. *anschauliche Bestimmtheit*.
[b] Ted. *gestaltlose Erhabenheit*.

statue antiche, deve in ogni caso raffigurarlo nel carattere degli eroi e prendere ad esempio l'ideale eroico dell'arte antica per come ci è pervenuto; a questo punto va distinta la nobiltà superiore ed inferiore di discendenza, individuabile dalla costituzione fisica, tra gli eroi generati da padri divini o umani, come dimostra il caso dei gemelli CASTORE E POLLUCE. Dato che ciascun eroe della mitologia antica si distingue secondo i poeti per un suo tratto caratteristico, sia esso la forza o destrezza, nobiltà d'animo o caparbietà, audacia o pacatezza, l'artista deve cercare di individualizzare l'ideale eroico accentuando visibilmente l'espressione <109> di tale caratteristica. Il suo ideale gli è dato: egli non lo deve creare, ma soltanto definire ulteriormente. D'altra parte non deve abbandonare il carattere della natura eroica elevandolo a divinità o degradandolo a mero lottatore o pugile: è un grave errore d'invenzione raffigurare una divinità con le sembianze di un eroe, o un eroe d'aspetto divino. Nei lavori successivi del nostro artista avremo modo di veder applicati i principi che abbiamo appena stabilito.

Nel caso di ADONE, figura appartenente al gruppo sopra indicato, il CANOVA ha rispettato

tali principi per quanto concerne la costituzione fisica; l'atteggiamento differisce dal modello antico quel poco che è reso necessario dal raggruppamento con Venere. La figura peraltro potrebbe dimostrare una maggiore vivacità e partecipazione nell'espressione, dato che – al contrario della statua antica che è isolata – essa forma un gruppo insieme <110> ad un'altra figura. Il difetto è comunque scusabile in questo caso: si può supporre che l'artista in questo modo abbia voluto esprimere l'impassibilità con cui ADONE risponde alle richieste di VENERE. Quest'ultima invece è meno riuscita: non possiede né la costituzione fisica né la delicata grazia di tale divinità; è una figura femminile senza alcun carattere. Il compito di sciogliere l'atteggiamento pudico della Venere Medicea stringendo la dea innamorata con l'espressione di tenero desiderio e di lusinghiera persuasione al più freddo ADONE è stato più difficile che inserire quest'ultimo leggermente modificato in un gruppo. Dai fianchi in giù VENERE è vestita con un panneggio carente. Tale gruppo, eseguito a grandezza naturale e in marmo, appartiene al marchese BERIO a Napoli.

Risale allo stesso periodo anche il MONUMENTO

all'AMMIRAGLIO E CAVALIERE VENEZIANO EMO, commissionatogli dalla Repubblica <111> di Venezia. Tale monumento, destinato ad essere collocato lungo la parete di una sala, è un insieme di lavori a tutto tondo e a rilievo che – anche se le figure fossero raffigurate in uno stile migliore – non potremmo comunque additare come esemplari, perché tali combinazioni sono contrarie allo spirito della plastica, che perde in questo modo il proprio carattere peculiare e viene strumentalizzata per una sorta di sceneggiata atta a suscitare un effetto pittorico.

Davanti a una lastra verticale di marmo colorato, che fa da sfondo all'opera, sono scolpite le onde del mare come base in marmo bianco, mentre sopra di esse si trova una specie di veicolo o zattera a canone, inventato dal cavaliere EMO, che lo utilizzò con successo nella sua impresa bellica contro Algeri. Al di sopra di tale veicolo piatto si erige una colonna rostrata alta circa tre piedi sulla quale poggia il busto dell'ammiraglio. Accanto ad essa, con il gomito appoggiato al ginocchio, è seduta la musa <112> della storia intenta a incavare con il suo bulino il nome del cavaliere in lettere dorate sulla lastra. Tutto ciò è scolpito a

tutto tondo. Sospeso nell'aria, il genio della fama, lavorato a rilievo e con alcune parti eseguite a tutto tondo, sta per incoronare il busto del defunto eroe marittimo. Le figure, in particolare quella sospesa nell'aria, sono tutte nella maniera debole e esageratamente delicata del gruppo sdraiato di AMORE E PSICHE. Il busto, eseguito dal modello della maschera funeraria del defunto, sarà pur rassomigliante, ma il gusto con cui è lavorato è pedantesco.

PSICHE, una figura di fanciulla ancora in fase di sviluppo e dai seni germoglianti, sta in piedi a torso nudo; la parte inferiore del suo corpo è coperta da una veste che le cinge i fianchi fino ai piedi; con le dita della mano destra tiene le ali di una farfalla appoggiata sulla sinistra e la osserva con espressione di pacata serenità. Il senso allegorico <113> di tale figura potrebbe dunque essere Psiche, ovvero l'anima, che riflette sulla propria misteriosa natura. L'idea è in ogni caso più delicata e l'invenzione più piacevole di quell'allegoria monastica che raffigura la stessa idea con l'iconografia di un vecchio filosofo che contempla un teschio su cui poggia una farfalla. Soltanto dalla farfalla si deduce che la figura rappresenta Psiche, e l'attributo è sufficientemente leggibile.

Tuttavia la raffigurazione è piacevole anche senza il significato allegorico, in quanto immagine di una fanciulla innocente che si diletta nel contemplare una farfalla. È stata senza alcun dubbbio l'immagine antica di un FANCIULLO CHE TIENE IN MANO UN UCCELLINO ad aver ispirato l'artista nella sua PSICHE, e anche in questo caso un'immagine ingenua è stata trasformata in una sentimentale. Ma al di là di ciò, al corpo di PSICHE gioverebbe un po' più di snellezza giovanile, alle forme delle membra – in particolare alle braccia – più definizione, alla fisionomia più animo e al vestito <114> delle pieghe migliori. Il conte MANGILI a Venezia è il proprietario di questa figura. L'artista associò alla PSICHE in seguito anche il suo AMORE, combinandoli in un gruppo in piedi del quale si parlerà più avanti.

Tutti i lavori di CANOVA sinora menzionati sono figure e gruppi a tutto tondo. Di lavori a rilievo finora abbiamo visto soltanto le due virtù sedute sul sarcofago di papa REZZONICO, marginali e meramente decorative, del tutto subordinate ai soggetti principali e non destinate ad attirare l'attenzione degli osservatori. Peraltro l'artista volle dimostrare il proprio talento per la composizione drammatica a

bassorilievo in vari lavori di questo genere. Alcune osservazioni generali che riguardano il carattere peculiare del *bassorilievo*, ci serviranno da introduzione nel valutare adeguatamente i suoi meriti anche in questo ramo dell'arte plastica: <115>

Il *bassorilievo* rappresenta figure più o meno elevate su una superficie; si tratta dunque di una specie ibrida, a metà strada tra scultura a tutto tondo e pittura, che riunisce in sé alcune delle caratteristiche di entrambi i generi; dalla prima il RILIEVO delle figure, dall'ultima la SUPERFICIE sulla quale sono rappresentate. Il *bassorilievo* ha in comune con la pittura l'UNICITÀ del punto di vista; il rilievo più o meno accentuato delle figure gli conferisce del resto un'APPARENZA DI PROFONDITÀ, che gli permette – sebbene in modo assai limitato – di dare l'effetto di gradazioni prospettiche per distinguere il ravvicinato dal distante. Tutti questi vantaggi avvicinano il lavoro a rilievo alla pittura, e lo predispongono a rappresentare grandi composizioni. Siccome però il *bassorilievo* può servirsi solo della FORMA e del MODELLATO PLASTICO per raffigurare su una superficie piana, esso deve attenersi strettamente a questi due mezzi e non esasperare quei vantaggi pittorici

oltre il limite che il minimo grado di illusione ottica permette. Per questo motivo lo stile compositivo del lavoro a rilievo <116> è sostanzialmente diverso da quello della scultura a tutto tondo e da quello della pittura. Troviamo questo stile in numerose opere a rilievo dell'antichità, alcune di alta, altre di bassa qualità, sempre a seconda del periodo in cui sono state eseguite. La conoscenza visiva dello stesso stile dovrebbe essere tratta da esse. Ovvero, per ridurre tale conoscenza ai termini concreti, le peculiarità stilistiche delle opere a rilievo si possono sintetizzare con le seguenti regole: le figure agiscano su un unico piano e a causa della superficie si raggruppino più contrapposte tra loro che in profondità; i loro movimenti vadano possibilmente in parallelo alla superficie per evitare sia scorci sia membra che fuoriescano dal quadro; le figure siano notevolmente elevate e non troppo piatte, d'altra parte nemmeno troppo sporgenti, perché sembrerebbero attaccate piuttosto che raffigurate sul fondo. Nei migliori rilievi degli antichi le figure si alzano semirotonde dalla superficie, eccetto i casi in cui le condizioni del luogo di collocazione rendono necessario un rialzo più accentuato per garantire la leggibilità dell'opera. <117> Mentre i

rilievi appartenenti ai primi momenti dell'arte antica sono più piani che elevati, quelli successivi, che risalgono ai tempi della decadenza dell'arte, sporgono in modo spesso esagerato dal piano di fondo. Da queste indicazioni si possono facilmente dedurre le caratteristiche dello stile buono e di quello difettoso nella composizione dei lavori a rilievo. Gli errori comuni che distolgono dal giusto stile sono: una disposizione troppo pittorica, con le figure distribuite in vari piani prospettici posti uno di fronte all'altro e con gruppi tondi scorciati verso l'interno del rilievo oppure verso l'esterno; l'eccessivo sporgere delle figure rispetto al piano di fondo e, al contrario, lo schiacciamento esagerato delle figure che appaiono come diluite sul piano. Nelle forme e nell'espressione, lo stile del rilievo non si distingue per niente da quello della scultura a tutto tondo; anche qui dovrebbero regnare il bello ideale e l'espressione caratteristica, anche qui la postura <118> e il movimento delle figure dovrebbero avere l'importanza e la grazia richiesti dal momento drammatico. Nei panneggi, in particolare quelli svolazzanti e ondeggianti, il *bassorilievo* permette ben più libertà che la scultura a tutto tondo, la quale, per la massa e il peso della pietra, è più sog-

getta a condizionamenti; mentre la scelta, il getto e le pieghe seguono le stesse regole di finalità e bellezza.

Nell'anno 1803 erano sedici i *bassorilievi* eseguiti per mano dell'artista e conservati come calchi in gesso nel suo studio. Li ha completati nel corso di pochi anni. La maggior parte di essi raffigurano episodi della vita di Socrate, storie tratte da Omero, dalla mitologia e dalla storia antica; il contenuto di alcuni altri si deve invece all'invenzione dell'artista. Una rassegna più articolata sarà fornita dal seguente elenco*:

<119> Socrate salva la vita ad Alcibiade durante la battaglia di Potidaea.
Socrate si difende davanti all'Areopago.
Socrate si congeda dalla propria famiglia in carcere.
Socrate nell'atto di bere la cicuta.
La salma di Socrate circondata dai suoi seguaci.
Briseide portata via dalla tenda di Achille.
La morte di Priamo.

* <118> Alcuni dei lavori qui indicati <119> sono stati incisi in parte a contorno puro, in parte con il bulino su rame.

Una PROCESSIONE di MATRONE TROIANE.
La DANZA dei GIOVINETTI FEACI davanti a ULISSE presso la corte di ALCINOO.
Il ritorno di TELEMACO alla casa paterna.
<120>
VENERE danza con le GRAZIE davanti a MARTE.
La nascita di BACCO.
La morte di ADONE.
Una SCUOLA INFANTILE.
La CARITÀ distribuisce del pane ai poveri.
La città di PADOVA rappresentata come figura femminile seduta*.

L'artista ha eseguito in marmo soltanto quest'ultimo lavoro destinato al senato del comune di Padova, a decorazione della sala municipale. Tutti gli altri sono degli stampi in gesso elaborati sulla base di modelli in creta. Alcuni di essi ornano il palazzo del mecenate di Canova, il senatore principe REZZONICO, nei pressi di Bassano. La SCUOLA INFANTILE e la CARITÀ sono <121> stati destinati ad una scuola libera per bambini poveri, che si trova sulle terre di quest'ultimo, mentre quello raffigurante il SALVATAGGIO di ALCIBIADE attraverso SOCRATE è stato donato dall'artista all'Accademia di SAN LUCA in occasione della sua ammissione a membro. Questi *bassorilievi* non sono tutti della stessa grandezza; in quelli più grandi le figure sono alte circa tre palmi, in quelli più piccoli esse sono alte circa due. La figura della città di PADOVA è pari a metà dell'altezza naturale.

* <120> QUATREMÈRE de QUINCY menziona una DEPOSIZIONE di CRISTO dalla CROCE, lavoro a rilievo che sarebbe stato eseguito in marmo da un altro artista, ma non siamo a conoscenza di esso.

Una più accurata descrizione e valutazione di questi lavori stancherebbe l'autore, e ancor più il lettore, e non avrebbe del resto alcun senso, dato che non disponiamo di confronti visivi a conferma di quanto si è detto. Solitamente più sono dettagliate le descrizioni di un'opera d'arte di ampie dimensioni, più esse risultano incomprensibili. Per questo motivo ci limitiamo a darne una valutazione sommaria, che sarà del tutto sufficiente per le nostre esigenze, perché tutti questi *bassorilievi*, ad eccezzione di quello della città di Padova <122>, hanno le stesse peculiarità per quanto riguarda il loro carattere e valore artistico, e quindi si possono dire più o meno le stesse cose in riferimento a tutti.

Nei loro lavori a rilievo gli scultori moderni

hanno spesso ignorato lo stile del *bassorilievo*, dando la preferenza a composizioni eccessivamente pittoriche, organizzate per vari piani posti uno sopra e sotto l'altro. Ad esempio anche i migliori fra i primi lavori di questo genere, i rilievi del GHIBERTI sulle porte del Battistero di Firenze, e il più celebre fra gli ultimi, l'ATTILA di ALGARDI nella Basilica di San Pietro, lo dimostrano: le composizioni di entrambi gli artisti sono disposte esattamente come le pitture di quei tempi. Nel caso dell'ATTILA, le figure più distanti e appena elevate rispetto al fondo sono perfino circondate da profondi contorni incisi che le rendono più visibili, mentre quelle in primissimo piano sporgono come se fossero delle statue a tutto tondo. Quasi tutti i rilievi dei moderni <123> sono stati composti in modo analogo, e spesso sono affollati da una massa soffocante e confusa di figure. Tali errori sono stati evitati dal CANOVA nei suoi *bassorilievi*, ma egli cadde invece nell'estremo opposto. Dall'invenzione di alcune delle immagini sopra citate forse avrebbe potuto trarre qualcosa di buono, se non li avesse rovinati con degli errori nella disposizione ed esecuzione. Gran parte di esse peccano di vacuità, mancano loro stile e disposizione piacevole delle figure, e hanno trop-

po poco rilievo. Le figure sono spesso piatte, come se fossero state schiacciate sul fondo. Il disegno è non solo privo di qualsiasi concetto di forme ideali e di ogni traccia dello stile bello, ma anche pieno di sproporzioni grossolane che soltanto un principiante abituato a cattivi modelli commetterebbe nei suoi pezzi di prova. Le figure sono scarne, deboli, secche come la natura comune, ma prive della sua individualità; sono impacciate e prive di grazia nei movimenti, con braccia e gambe distese. <124> I volti delle figure giovanili sono insipidi e senza carattere, quelli dei vecchi di forme secche ed esageratamente sgradevoli nell'espressione; le mani spesso deformate, ossute e solitamente troppo grosse; le vesti scelte senza alcun gusto, prive di bei panneggi o tracce del buon stile degli antichi, e nelle figure interamente vestite [esse] somigliano a lenzuola distese sopra i corpi, come è evidente nella Processione delle matrone troiane. Tuttavia senza aver visto questi lavori non è possibile farsi un'idea della loro scarsa qualità, né dell'impressione spiacevole che lasciano sulla sensibilità istruita [dei conoscitori]. Non vi è alcuna traccia del fatto che l'artista potesse aver visto un buon *bassorilievo* antico, tanto meno [che potesse averne] derivato l'i-

dea di uno stile buono. In alcune parti si è portati a pensare che l'artista avesse avuto davanti agli occhi le pitture vascolari dell'antichità greca; ma osservandole attentamente si intende che sono la scarsità e la vuotezza delle sue immagini ad indurci a formulare tale ipotesi; perché <125> manca loro del tutto quel pregio che distingue queste pitture e che rappresenta il motivo per cui gli artisti le scelgono come modelli, vale a dire la grazia nei movimenti. La nostra ricerca di elementi apprezzabili in questi lavori risulta, pur con ogni buona intenzione, del tutto inutile. Non ricordiamo di aver visto opera peggiore dell'Uccisione di Priamo per mano di Neottolemo, della Danza dei giovinetti feaci, della Danza di Venere e delle Grazie, del Socrate davanti all'Aeropago, della Consegna di Briseide, della Morte di Adone. Meno scarsi nella composizione sono i rilievi di Socrate che congeda la famiglia e che salva la vita ad Alcibiade, ma lo stile costantemente scadente del disegno li avvicina comunque alle altre opere; del resto quest'ultimo rilievo è più elevato di gran parte degli altri. Nella Carità che distribuisce il pane ai poveri si vede un mendicante con un bastone che per il nostro artista sembra voler raffigurare proprio l'ideale del mendicante

<126>, visto che la stessa figura si ritrova nel sepolcro destinato all'arciduchessa Cristina d'Austria e per questa ripetizione egli dovrà un giorno giustificarsi davanti ai criteri del buon gusto. Il *bassorilievo* che rappresenta la città di Padova si distingue invece positivamente dagli altri: la figura seduta è ben disposta; è abbastanza sporgente e tonda, molto meglio disegnata nelle forme e nel drappeggio, e può competere con i suoi migliori lavori a tutto tondo.

I rilievi del Canova dimostrano che la capacità di scolpire una figura o un gruppo a tutto tondo non è sufficiente a realizzare un buon *bassorilievo*, dato che quest'ultimo richiede oltre all'abilità plastica anche del talento drammatico per la messa in scena di un soggetto; inoltre in queste creazioni malriuscite si fa particolarmente evidente la mancanza di un vero senso plastico <127> per la forma, aspetto che si percepisce spesso anche nei suoi lavori a tutto tondo senza che però nessuno abbia il coraggio di dirlo. Non si capisce comunque come l'artista sia potuto cadere così in basso nel disegno delle figure, in cui non esistono differenze tra rilievo o tutto tondo. Qui sembra ricaduto nelle mancanze del periodo del

suo DEDALO ed ICARO; ma tale lavoro aveva almeno il carattere della natura comune, pur con tutti i suoi difetti e con tutte le sue debolezze, mentre i *bassorilievi* non hanno alcun carattere. Torneremo più avanti a parlare di questo fenomeno, quando, per completare il quadro della sua abilità artistica, vedremo le opere di pittura del nostro scultore.

Una MADDALENA PENITENTE, a grandezza naturale e seduta, è uno dei pochi lavori CANOVIANI che hanno almeno il merito di rappresentare un caso particolare di individualità estesa a tutta la figura, motivo per cui essa è in sintonia con sé stessa, come del resto l'espressione si addice al carattere; da questo punto di vista essa è <128> encomiabile, anche se occorrerebbe constatare che il carattere di una MADDALENA non è stato colto del tutto correttamente in questa figura.

La MADDALENA PENITENTE è una delle poche figure della mitologia cristiana il cui carattere è stato piuttosto ben definito dall'arte moderna, sebbene il suo concetto non fosse privo delle contraddizioni fra connotazioni fisiche e morali che rendono inadatti all'arte figurativa gran parte dei soggetti dati dalla mitologia

moderna. Nel caso della MADDALENA tali contraddizioni non stanno però nelle componenti del suo stesso carattere, e il suo stato di penitenza, in quanto transitorio, può coesistere con il temperamento sensuale della figura, sebbene questi due aspetti siano del tutto discordanti. Tale temperamento – l'elemento distintivo e fondamentale del suo carattere – rappresenta, quando è raffigurato adeguatamente, l'ideale di una MADDALENA, che però dobbiamo immaginarci anche in altre situazioni, diverse da quella della penitenza. <129> Perciò una figura con i capelli sciolti, inginocchiata e vestita in foggia di penitente, con lo sguardo lacrimoso rivolto umilmente verso il cielo o in contemplazione di un crocifisso o teschio non è necessariamente una MADDALENA, sebbene l'apparato di penitenza lasci indurre che sia lei; ma tale è solo quando anche il corpo e la fisionomia rivelano quella bella formosità delle membra, quella leggiadria che trasuda lussuria e quel temperamento forte che condusse la bella penitente a commettere uno dei peccati più facilmente perdonabili. Il carattere dell'IDEALE della MADDALENA è nella lussuria moralmente contenuta, raffinata dalla bellezza e velata dall'espressione di penitenza che distingue la sua presenza:

tale contrasto suscita ammirazione sia da parte degli osservatori profani che da quelli devoti. Ma di tale carattere la MADDALENA CANOVIANA non ha niente, nemmeno una traccia di quella leggiadria seducente e della sua natura lussuriosa: essa appare invece come una fanatica malridotta e devota; la sua presenza fisica non ha nemmeno <130> il vantaggio delle belle forme, che la distinguono dal comune; anche il seno è misero e quindi tutt'altro che attraente. La scelta della posizione è strana e poco convenzionale per una statua. Dopo la preghiera in ginocchio, essa è seduta del tutto estenuata dal dolore della penitenza, appoggiata sulle gambe rannicchiate sotto il busto, le mani abbassate sulle ginocchia tengono un crocifisso fatto di due canne legate; accanto a lei è posato un teschio. La figura è in gran parte nuda, solo una fascia di tela grezza legata da una corda copre i suoi fianchi fino a metà delle cosce. I capelli sono semplicemente sciolti e pendono intorno al collo e alle spalle; lacrime escono dagli occhi, sospiri dalle labbra semiaperte. La posizione e l'atteggiamento della figura esprimono eloquentemente l'estenuante condizione di penitenza. In nessun'altra opera in marmo l'artista ha esasperato il suo trattamento fuso e morbido

della materia come in questa; perfino <131> gli occhi sono talmente densi di lacrime da far sembrare sfumati e indefiniti i contorni delle palpebre; tutti quegli elementi contribuiscono all'espressione estenuata e languida del suo aspetto e tale espressione viene ulteriormente intensificata dalla vernice cerea che è stata abbondantemente applicata alla statua. Eppure quest'espressione è tutt'altro che apprezzabile e poco adatta a una MADDALENA PENITENTE, sebbene questa statua superi molte altre dello stesso artista nella sua unitarietà e nella sintonia tra costituzione fisica ed espressione. Questa MADDALENA si trova a Parigi, nella collezione di un privato. L'anno scorso l'artista ha eseguito una sua replica, ma se ne ignora la destinazione.

Sensazioni ben più vivaci suscita l'immagine leggiadra di una EBE: qui l'artista è nella sua sfera. Con movimenti leggeri e vivaci l'esile figura si eleva, o meglio danza, su una base di nuvole; con la destra alzata <132> versa del nettare da un'anfora in una coppa che regge con la sinistra. Entrambi i recipienti sono fatti di metallo dorato, poiché l'artista ama la varietà della materia. EBE è raffigurata in quell'età in cui germoglia il fiore della leggia-

dria virginale: dal suo corpo esile, dalle dolci colline dei seni acerbi, dalle guance piene e rotonde, dal viso serenamente innocente emana il fascino fresco e fiorente della gioventù. Il suo aspetto è piacevole nell'insieme e corrisponde bene all'idea che vuol rappresentare. La parte superiore del corpo è nuda fino all'altezza dei fianchi e questi sono cinti da una veste che si stende fino ai malleoli, ma il movimento sorvolante fa sì che il vestito si stringa intorno al corpo lasciando trasparire le forme delle cosce e delle gambe. Tale immagine forse sarebbe impeccabile, se anche per il panneggio potessimo dire lo stesso bene che per il corpo; ma esso non è lavorato secondo il buon gusto né davanti, dove accarezza il corpo, né dietro, dove è agitato dal vento; in particolare le sue parti svolazzanti fanno <133> delle brutte pieghe, formando dei veri e propri grovigli bizzarri di linee. Fino a questo momento l'artista non ha ancora dimostrato in nessuna veste di un'opera sua di aver appreso lo stile del buon panneggio che è stato perfezionato dagli antichi. Spesso pare che le caratteristiche [materiali] della stoffa da lui utilizzata per il drappeggio lo seducano a tal punto che non riesce a dominarle con l'idea di un bel panneggio. La nuvola deforme di

marmo su cui poggiano i piedini delicati di EBE ricorda le nuvole di certe colonne prive di gusto della Trinità, motivo per cui meglio sarebbe trasformarla in una base diversa, più solida.

Fino ad ora non abbiamo ancora detto niente a proposito della sua maniera di trattare i capelli: anche in questa parte egli segue il proprio gusto derivato dalla pittura. L'impossibilità della plastica di imitare con naturalezza la capigliatura e la barba indusse gli artisti antichi a inventare un trattamento adatto alla loro arte e al materiale che utilizzavano. Tale procedimento <134> non pretende affatto di raffigurare la capigliatura in modo naturale, ma rappresenta il movimento dei capelli in parti e masse piacevoli, limitandosi a rendere distinguibile e ad accennare con gusto le diversità di carattere dei capelli crespi, ricciuti, ondulati, semplici, mossi o acconciati, azzimati o tagliati. Questo sistema non ambisce a superare le sue possibilità; e quali esiti siano stati raggiunti dai maestri antichi nel trattamento caratteristico dei capelli lo dimostrano fra l'altro il cosiddetto ANTINOO capitolino, l'APOLLO vaticano e la testa del LUCIO VERO Borghese.

Canova è convinto di rendere più naturali e belle le capigliature alternando ghirigori gracilmente curvati a parti semplici, e l'effetto è simile alla forma che assumono i capelli quando sono attorcigliati in bigodini; ma in questo modo egli dissemina parti che poi non potranno essere ordinate in masse e pretende un grado di naturalezza che <135> quest'arte non può raggiungere. Tutte le teste delle sue figure giovanili, in particolare dei suoi Amori, attestano quella maniera a grovigli e linee ondulate imitata da Correggio e Parmigianino; in questo modo l'espressione soave e moderna dei loro volti viene ulteriormente modernizzata. Anche in questo aspetto la maniera poco pretenziosa delle opere antiche è molto più bella: quanta varietà in esse nonostante tutti i loro limiti! I capelli dell'Ebe in realtà hanno poco di questa maniera a ghirigori: sulla fronte sono trattenuti da una benda, dietro da una coda. Ma quel che ci appare meno encomiabile in questa bella figura sono i differenti materiali che l'artista vi ha voluto rappresentare. Il suo piacere per la materia e l'inclinazione a dipingere con il marmo si fanno evidenti non solo nel fatto che in questa figura, come in molte altre, le parti nude sono ricoperte da una vernice, mentre il

vestito è lasciato del colore bianco naturale del marmo, in modo da trasformare le prime in carne e quest'ultimo in tela; inoltre, dove è opportuno, l'artista vi applica volentieri metalli e dorature. <136> Infatti, come abbiamo osservato in precedenza, l'anfora e la coppa nelle mani dell'Ebe sono forgiate in metallo dorato e la benda che cinge la sua fronte è ugualmente dorata; anche l'orlo della cintura che ferma il vestito intorno ai fianchi, è ornato con un bordo dorato. Certo in questo caso l'artista può valersi dell'autorità di molte sculture antiche che avevano manti, barbe e orecchini d'oro, capsule d'occhio dorate o argentate, occhi fatti di pietre preziose ecc., e a volte tali sculture erano perfino colorate; ma questi erano usi sacri nei templi, e di solito tale onore spettava soltanto a quelle sculture che erano destinate al culto nei templi e nelle cappelle. Il buon gusto fa bene a non lasciarsi contaminare da tutte queste decorazioni da bambola. Quest'Ebe è di proprietà del conte Albrizzi di Venezia. Una sua replica più recente, ma con piccole modifiche, si è vista ancora alcuni anni fa nello studio dell'artista, prima di essere portata a Parigi. <137>

Dopo diversi tentativi felici nell'ambito del

PIACEVOLE e del SEDUCENTE[a] – che sono una sorta di sfera d'elezione del suo talento e in cui lo abbiamo visto più volte cimentarsi – chi adesso si sarebbe aspettato che mettesse piede nel campo dell'EROICO e del TRAGICO? Con la fama crescente sarà aumentata la sua fiducia nelle proprie capacità; o l'avrà spinto la ricerca di perfezione più elevata: apprezzeremo in ogni caso il suo coraggio, anche se purtroppo non possiamo elogiare il risultato della sua ricerca.

L'ERCOLE FURIOSO che SCARAVENTA IN MARE LICA è il soggetto che l'artista stesso ha scelto per dimostrare il proprio talento nel genere tragico. Diamo per scontata la conoscenza della favola. Il gruppo è colossale e l'Ercole è ancora più grande di quello Farnese. Molte sculture antiche, come il GLADIATORE BORGHESE, il gruppo dei LOTTATORI, del LAOCOONTE e altri dimostrano che la plastica non si limita a raffigurare bei corpi in riposo, <138> essendo, anzi, ben adatta ad esprimere movimenti potenti e pathos intenso. Tuttavia dubitiamo che il soggetto scelto dal CANOVA, o meglio il suo modo di rappresentarlo rispetti

[a] Ted. *des Gefälligen und Reizenden.*

lo scopo dell'arte figurativa. Ci sono tutti gli elementi usuali che caratterizzano, almeno teoricamente, una composizione tragica: il TERRORE nell'ERCOLE FURIOSO e la COMPASSIONE nell'INFELICE LICA; tuttavia l'azione raffigurata non suscita interesse, ma REPUGNANZA. Qui non c'è alcuna lotta tra forze opposte, non c'è contrasto nella sofferenza; vediamo soltanto la distruzione certa di un giovane disperato e disarmato che viene ucciso da un uomo furente, molto più potente di lui. L'azione non è patetica, ma CRUDELE. Del resto, nemmeno il gruppo in quanto tale rappresenta un'immagine piacevole: manca un punto di vista da cui si possa averne una soddisfacente veduta complessiva. Nella veduta principale si scorge bene solamente la figura di ERCOLE, ma non quella di LICA, <139> che è in parte coperto dal primo; e quando ci si sposta di lato per vedere meglio quest'ultimo, scompare la veduta di ERCOLE. Il modo in cui questi tira su il corpo di LICA per scaraventarlo sopra di sé, con una mano al piede e l'altra ai capelli; come LICA, con le gambe rivolte verso l'alto, afferra disperatamente con la mano sinistra la chioma del leone giacente per terra mentre con la destra si aggrappa all'altare posto dietro a Ercole, che funge da sostegno per il

gruppo; come il suo volto sfigurato dal tormento dell'agonia mortale – la bocca aperta e urlante – si volge verso l'alto; e infine l'espressione di rabbia, portata fino ai limiti della deformazione nel volto di ERCOLE, la sua posa impetuosa, dilatata in modo innaturale – tutto ciò dà nel suo insieme un'impressione del tutto ostile alla bellezza e con essa inconciliabile, e culmina nel corpo ripugnante di ERCOLE, la cui <140> colossale volgarità è deformata da ogni genere di scorrettezze ed esagerazioni di carattere formale e proporzionale. Del resto quest'ultimo non agisce nemmeno correttamente; perché dal modo in cui tiene LICA ci si potrà attendere che lo butti per terra davanti a sé, ma certo non che lo scaraventi lontano nell'aria. La figura di ERCOLE è carente nei passaggi dal busto verso fianchi e cosce, perché il busto non sprofonda abbastanza tra questi e poi è troppo sottile nella parte inferiore; mentre i fianchi sono troppo stretti rispetto alla larghezza esagerata del petto e risultano troppo deboli in confronto all'atteggiamento potente del busto. Infine quel brutto straccio, disposto in diagonale come l'insegna di un ordine, che dovrebbe alludere alla camicia avvelenata, sembra invece più che un indumento un pezzo di cerotto o

una fasciatura umida attaccata al corpo. L'aspetto di LICA sembrerebbe di migliore conformazione; però per la sua posizione non è certo possibile <141> averne una veduta soddisfacente. Quest'opera colossale, ma piuttosto mal riuscita, che non è stata in grado di dar prova delle doti dell'artista nel trattamento di soggetti eroici, era originariamente destinata al DUCA DELLA MIRANDOLA a Napoli; a causa della rivoluzione la commissione venne però revocata. Da allora il gruppo, nella sua forma di calco in gesso, è rimasto per alcuni anni nello studio di Canova, in attesa di un altro estimatore e l'ha finalmente trovato nel ricco banchiere TORLONIA di Roma, per conto del quale è stato eseguito in marmo alcuni anni fa*.

Più propriamente adeguati alla raffigurazione e più consoni al carattere dei loro rispettivi concetti sono i due pugili CREUGANTE <142> e DAMOSSENO. Ciascuna delle due figure ha la propria base, eppure i due sono da considerarsi come un gruppo perché i loro atteggia-

* <141> QUATREMÈRE DE QUINCY nel suo elenco delle opere CANOVIANE menziona un ERCOLE CHE UCCIDE I PROPRI FIGLI, ma l'opera non ci risulta e supponiamo la notizia sia erronea.

menti possono essere intesi grazie alla loro interazione reciproca e alla conoscenza dell'episodio che l'artista ha voluto raffigurare; tanto più perché quel che sta per accadere non è proprio rappresentato, ma accennato dalle posizioni dei due pugili, mentre spetta all'immaginazione dell'osservatore metterlo in atto. Proprio per questo motivo a nostro parere l'artista avrebbe fatto meglio a unire le due figure – già accomunate in un'unica azione dalle loro pose – ponendole su una base sola, al fine così di evitare il loro isolamento. I due, anche se non compongono un gruppo congiunto da contatti fisici, devono essere indissolubilmente legati se si vuol loro conferire un significato: essi non raffigurano l'atteggiamento generico di un pugile, come nel caso del GLADIATORE BORGHESE, bensì un evento particolare, avvenuto un tempo durante i giochi nemei <143> e raccontato da PAUSANIA nell'ARCADIA. Qui si narra che due pugili, un certo CREUGANTE di EPIDAMNO – l'attuale DURAZZO –, e DAMOSSENO di SIRACUSA, lottarono tutto il giorno, ma l'esito del combattimento rimase incerto fino alla fine: per concludere finalmente la lotta, i due si misero d'accordo nel dare un ultimo colpo decisivo, a scelta, all'avversario. Dopo che CREUGANTE colpì in

testa DAMOSSENO, ma senza riuscire a metterlo a terra, questi chiese a CREUGANTE di alzare il braccio sinistro, e poi gli dette con le dita tirate un colpo di tale potenza nell'addome teso che fece penetrare la mano all'interno del ventre del suo avversario, strappandogli le viscere. CREUGANTE morì all'istante. Sconvolti dall'atto disumano di DAMOSSENO, gli Argivi lo punirono mandandolo in esilio e conferirono a CREUGANTE morto la <144> corona della vittoria, erigendogli poi una statua che rimase ancora ai tempi di PAUSANIA nel tempio del Giove Licio in Arcadia. Canova ha scelto di raffigurare il momento, quando CREUGANTE – dopo aver colpito l'avversario alla testa – segue l'invito di questi e alza il braccio per ricevere il colpo che l'altro gli sta per assestare in quell'istante. L'artista lascia intendere che il primo abbia già dato il suo colpo rappresentando le meliche con le quali i pugili rivestono abitualmente i propri pugni, ma che questi ha già messo da parte (sono poste sulla base, vicino ai piedi). Non tenendo conto di ciò, sembrerebbe piuttosto che CREUGANTE – con il pugno teso sopra la testa – stia per sferrare un colpo: gli spetterebbe dunque in questo momento il ruolo dell'attaccante, mentre in realtà egli dovrebbe rappresentare la vitti-

ma. Da quanto si è detto emerge che il momento raffigurato non è comprensibile senza una spiegazione*.

<145> Visti nel complesso delle opere canoviane, i due pugili sono ad oggi il meglio che questi abbia prodotto nel genere eroico. Essi in realtà appartengono al genere eroico soltanto perché il pugilato rappresentava di per sé un esercizio eroico, nel quale alcuni dei maggiori eroi, come ad esempio POLLUCE, cercavano la fama: di fatto, però, l'ideale dei lottatori è sostanzialmente differente da quello degli eroi, e inferiore ad esso. Ciò che in queste due figure troviamo meritevole è che nel loro corpo incarnino un carattere preciso; eppure, nonostante, non possiamo acconsentire alla valutazione di quanti vorrebbero in fatto di stile accostarle agli antichi. Nel sopra citato GLADIATORE di Villa Borghese ci troviamo davanti ad un eccellente ideale d'atleta, nel quale carattere, posa, espressione e stile posseggono la medesima esemplarità; in confronto a questo, <146> i pugili CANOVIANI sembrano dei comuni facchini. Ma forse era nelle

* <144> Vedi anche il SITTEN- UND <145> KULTURGEMÄLDE VON ROM, GOTHA PRESSO PERTHES, 1802, con dei disegni incisi a contorno di entrambe le figure.

intenzioni dell'artista dare una forma meno nobile ai suoi personaggi, per esprimere nella loro costituzione grossolana e massiccia insieme al mestiere anche il modo di vivere che questo genere di virtuosi conduceva, rimpinzandosi di cibo in vista delle gare pubbliche. Avrebbe dovuto dare maggiore solidità e tensione a questo ammasso di muscoli e carni, evitando il floscio gonfiore che li trasforma in un crudo cumulo di carne, la quale esprime più goffaggine che forza e agilità nel combattimento. Tale rimprovero vale in particolare per il DAMOSSENO, perché questo, oltre alla costituzione grossolana, ha un'espressione molto volgare. Anche dall'osservazione di queste figure è evidente che all'artista manca la base comune a tutto il formare plastico[a]: il giusto concetto della forma, che solo rende possibile uno stile e che impedisce – quando è diventato un elemento proprio dell'immaginazione artistica – di cadere tanto nell'indeterminatezza quanto nell'esagerazione. E in quest'ultima insidia <147> è caduto ancora una volta il nostro artista, anche se qui la caduta è meno grave che nel caso del suo ERCOLE FURIOSO. Molte forme eccedono quella misura

[a] Ted. *plastisches Bilden*.

che prescrive definitezza e correttezza. Anche qui si vedono certe pieghe e rotoli adiposi nelle parti curve del corpo, come di fatto sono presenti in natura negli organismi ben nutriti, ma che vennero sapientemente evitati dagli artisti antichi perché disturbavano – in quanto mera contingenza – la purezza della forma ideale, provocando inoltre l'immagine sgradevole della mollezza e della pinguedine. Una di queste figure, il CREUGANTE, è già stata tinta da quella vernice così apprezzata, la quale, per la sua natura ammollente, crea un effetto ancora più repellente, ed è stata collocata nel Museo Pio-Clementino.

Un gruppo di figure in piedi, AMORE E PSICHE, per cui l'artista ha utilizzato la già descritta PSICHE con la farfalla, e che è attualmente di proprietà del principe MURAT, è la prossima nell'ordine delle opere CANOVIANE. <148> Ma rinviamo la presentazione dettagliata di questo gruppo al punto in cui parleremo della sua replica.

Nello stesso periodo dei due pugili si vedeva nello studio dell'artista anche un PALAMEDE plasmato sul modello in gesso, dell'altezza di circa sei o sette piedi. Del suo aspetto ricor-

diamo che si trattava di un corpo giovanile, completamente nudo, di carattere indeterminato e disposto in una posa alquanto rigida; con la destra semiaperta appoggiata al tronco teneva alcuni dadi, e con la sinistra impugnava l'elsa di una spada, sorretta dal braccio, mentre sulla lama erano incise alcune lettere dell'alfabeto greco, l'invenzione del quale – insieme a quella del gioco a dadi – viene comunemente attribuita a quest'eroe. Tale statua è stata poi allontanata dagli sguardi del pubblico e a lungo ci si chiese se l'artista avesse intenzione di eseguirla un giorno in marmo oppure se la volesse accantonare come opera malriuscita <149>, priva di carattere e di interesse*.

Negli stessi anni, 1796 e 1797, CANOVA realizzò il modello per il MONUMENTO ALLA DEFUNTA ARCIDUCHESSA CRISTINA D'AUSTRIA, la moglie

* <149> Secondo voci successive di provenienza romana sembrerebbe che entrambi i casi si fossero avverati. L'artista aveva già eseguito la statua in marmo, si dice come pendant al PERSEO, quando nell'inverno dell'anno 1805 fu confermata la sorte decretata sul PALAMEDE due anni prima: infatti l'inondazione del Tevere entrò nello studio di CANOVA bagnando inavvertitamente e lacerando le travi di legno su cui poggiava tale statua, e ciò provocò infine il crollo e la distruzione della figura.

del duca Alberto di Sachsen–Teschen, governatore dei Paesi Bassi allora di dominazione austriaca, da collocarsi a Vienna nella chiesa degli agostiniani, nella stessa cappella in cui si trova la tomba dell'imperatore Leopoldo II di Zauner*: <150> tale opera fu finalmente compiuta verso la fine dell'anno 1805. Già verso l'inizio del 1798 il modello di questo monumento era stato completato nelle stesse dimensioni dell'opera da eseguirsi in marmo <151> e per vari mesi è rimasto nello studio dell'artista, dove il pubblico aveva la possibilità di vederlo in condizioni analoghe a quelle del luogo della sua destinazione. La seguente descrizione e valutazione dell'opera è dunque basata sul modello, che, ad eccezione

* <150> Alcuni anni più tardi si pensò di erigere il monumento nell'*Augarten*, passeggiata prediletta della defunta arciduchessa, collocandolo sotto un edificio in forma di tempio. L'architetto Nobile, che si recò allora a Roma come pensionato dell'Accademia di Vienna, elaborò alcuni progetti per tale edificio e li spedì a Vienna per sottoporli all'esame del duca Alberto. Ma dopo alcune riflessioni si temette giustamente che tale costruzione ad incastro andasse a svantaggio dell'effetto del monumento, e che la composizione architettonica – concepita per una chiesa o una cappella – non fosse adatta ad un tempio; del resto lo stesso artista non era d'accordo su tale collocazione. L'idea fu dunque accantonata e la destinazione del monumento è fortunatamente rimasta inalterata.

dell'epigrafe, non è stato alterato nel corso della realizzazione. Entro il momento della partenza dell'autore da Roma, vale a dire l'estate del 1803, alcune delle figure del monumento erano già state tradotte in marmo e quindi l'autore ha ancora potuto vedere una parte dell'opera finita.

Numerose notizie ed annunci furono pubblicati su questo monumento, e anche alcune descrizioni approfondite; inoltre esso è stato inciso in rame da Bonato, secondo un disegno assai fedele e preciso di Domenico del Frate, in modo che il pubblico non sia del tutto all'oscuro del contenuto e dell'idea di quest'opera. <152> Ma per ora premettiamo alla nostra valutazione un'accurata descrizione, condotta sul luogo di fronte al modello.

Non acconsentiamo al parere del sig. Van de Vivere, autore di una descrizione dettagliata di questo monumento con delucidazioni e note erudite, secondo cui esso non può e non deve essere criticato prima di essere collocato nel suo luogo di destinazione a Vienna; probabilmente il sig. Van de Vivere avrà avuto altre ragioni certamente più convincenti per il suo rifiuto di giudicare quest'opera; ad ogni modo

sembra improbabile che la sua perizia da conoscitore artistico sia ancora così recente e limitata da non sapere che gli elementi essenziali di una scultura, cioè l'idea, l'invenzione, la composizione, la disposizione e lo stile dell'insieme, come anche il carattere, l'espressione e lo stile dei particolari possono essere individuati e valutati altrettanto bene sulla base del modello che dell'opera finita; solo in casi eccezionali <153> gli effetti ottici costituiscono un motivo sufficiente per prendere in considerazione il fattore locale: opere di grandi dimensioni e collocate ad altezza elevata, che devono essere osservate da un determinato punto di vista. Se il pensiero, la composizione e lo stile dell'opera, se il carattere e l'espressione di una figura siano buoni o cattivi, deve essere giudicabile già dal modello finito e in qualsiasi luogo dove l'opera possa essere vista, perché tali fattori non dipendono dalle peculiarità né della materia, né del luogo. Inoltre questo monumento è fatto in modo tale che necessita soltanto di un'illuminazione favorevole per risultare ben visibile e esaminabile in qualunque luogo, e chi conosce la bottega dell'artista sa quanto essa sia ben attrezzata di congegni che permettono di guidare a piacere l'entrata della luce da tutti i lati. Ciò che

dovremmo veramente astenerci dal considerare nella nostra condizione – e possiamo facilmente farlo – è se l'opera sia nella giusta relazione con il suo luogo di collocazione, e viceversa se il suo <154> effetto pittorico vi si realizzi sufficientemente. Per quanto riguarda l'esecuzione, conosciamo la grande abilità CANOVIANA nel trattamento del marmo e sappiamo che in quest'ambito difficilmente egli potrà essere superato da altri; e se maggiore ragionevolezza lo spingesse a non fare più uso di quella vernice dall'effetto ammorbidente che conferisce una superficie cerea al marmo, la perfezione meccanica delle sue opere non lascerebbe più affatto a desiderare; del resto abbiamo visto una quantità sufficiente di sue opere compiute per avere un'opinione più che favorevole dei pregi che il monumento avrà in questa parte dell'esecuzione, e questo anche senza aver visto l'opera finita; non correremo dunque il rischio di offendere l'artista. Passiamo ora alla descrizione del monumento.

Su una base quadrata di marmo venato di Carrara, di quattro palme di altezza, trentadue di larghezza e nove di profondità fino al muro esterno, <155> si erge una piramide dell'altezza di circa ventotto palme, che emer-

ge dallo stesso muro ed è composta di cubi di marmo di Carrara di quella qualità inferiore che di solito viene utilizzata nel campo dell'edilizia. Davanti ad essa, due gradini dello stesso marmo venato si innalzano dalla base e conducono verso una porta collocata al centro e leggermente rastremata verso l'alto, che rappresenta l'ingresso al sepolcro; sul suo architrave leggiamo l'epigrafe seguente:

CONIUGI. OPTIMAE. ALBERTUS.

Nello spazio al di sopra dell'architrave è raffigurata, a grandezza naturale, nell'atto di volare, e di volgersi da sinistra a destra, una giovane figura femminile a rilievo che rappresenta la FELICITÀ; con entrambe le mani essa tiene un medaglione raffigurante il ritratto dell'arciduchessa CRISTINA, incorniciato da un cerchio di serpenti, simbolo dell'eternità. Alla sua destra, di fronte alla FELICITÀ, svolazza un GENIO infantile con un ramo di palma in mano <156> verso l'immagine dell'immortalata. La figura della FELICITÀ è in parte vista di spalle; si stacca sempre più visibilmente in altezza dalla piramide nello stesso modo in cui quest'ultima arretra verso il muro; l'effetto è che la gamba sinistra e la parte inferiore del vestito emergono solo lievemente dal fondo (la gamba destra invece se ne stacca, inclinata in

alto verso la schiena), mentre la figura, sempre più aggettante man mano che si procede verso l'alto, emerge all'altezza delle spalle a tutto tondo e quindi liberata dallo sfondo. Intorno al ritratto all'interno del medaglione si leggono le seguenti parole:

MARIA. CHRISTINA. AUSTR.

Questa è la parte architettonica del monumento, inclusa la decorazione scultorea ad essa legata.

Sulle scale che conducono alla piramide si stende, dal lato destro e con andamento diagonale, un tappeto di marmo bianco che giunge con un lembo fino alla porta del sepolcro, mentre con l'altro pende alla base della piramide <157>; esso funge da base di unione di sei figure divise in due gruppi di tre, disposte in processione: il gruppo principale rappresenta la solenne deposizione dell'urna con le ceneri della defunta, l'altro il corteo funebre.

La figura principale del primo gruppo è una donna di nobile aspetto matroneo, che nelle intenzioni dell'artista rappresenta la VIRTÙ; è vestita di una lunga semplice tunica dalle fitte pieghe e di un manto lungo; i capelli sciolti, raccolti sopra il capo soltanto da una corona

dorata d'ulivo, giungono fino al collo e alle spalle. Con il viso mesto e il capo chino essa regge con entrambi le mani l'urna che contiene le ceneri della defunta, e vi appoggia la fronte rivolta a terra. La affiancano DUE GIOVANI SERVIENTI DEL TEMPIO CHE SORREGGONO FIACCOLE: figure fanciullesche dell'età di <158> circa dieci anni, con riccioli altrettanto sciolti che scendono fino alle spalle, a testa china, rivestite di lunghe sottovesti fittamente pieghettate e un corto manto che le copre fino a metà del corpo. Le tre figure si trovano tutte vicino all'ingresso del sepolcro, con le facce rivolte verso la piramide, cosicché l'osservatore riesce a vederle soltanto di schiena. Una ghirlanda di fiori, pendente da entrambi i lati dell'urna sulle braccia delle fanciulle, serve ad unire in un gruppo queste tre figure, che per altri versi non si toccano direttamente; una funzione analoga, si è accennato in precedenza, ha il tappeto su cui posa sia questo gruppo sia quello successivo.

L'altro gruppo è separato dal primo da uno spazio vuoto ed è disposto sulla scala inferiore, la quale poggia sul basamento dell'insieme. Ancora una volta la figura principale è una donna di aspetto nobile <159>, nella quale

l'artista ha voluto raffigurare la BENEFICENZA: la sua costituzione ficisa è più giovanile rispetto alla figura principale del primo gruppo. Anch'essa si presenta con il capo chino e lo sguardo addolorato, il viso orientato leggermente verso la piramide e le mani incrociate sotto il petto; al suo braccio destro si sostiene un VECCHIO CIECO, DELL'ETÀ DI CIRCA SESSANT'ANNI, che tiene con la destra un bastone e sale con il piede sinistro l'ultimo gradino, mentre con l'altro poggia ancora sul basamento. Alla sua sinistra, dietro la figura della CARITÀ e allo stesso livello di essa, si aggiunge UNA POVERA FANCIULLA DI CINQUE O SEI ANNI, con le mani piegate, che sembra guidare e insieme sostenere il vecchio. Entrambi hanno il volto rattristato e addolorato: la bambina con il capo reclinato e le mani piegate sotto il petto; l'anziano cieco rivolge il viso verso la piramide, con un'espressione ancora più intensa di dolore; anch'essi sorreggono <160> una ghirlanda di fiori per decorare solennemente il sepolcro della loro benefattrice. La figura della BENEFICENZA porta una sottoveste più sottile e priva di maniche, avvolta da un manto che copre il braccio sinistro lasciando scoperto quello destro. Il cieco completa il gruppo e smussa il contorno esterno dell'insie-

me con la sua posizione piegata; egli porta un indumento grezzo legato da una cintura, con un tessuto che cade in poche pieghe grosse e lascia scoperto tutto il fianco destro rivolto verso l'osservatore senza coprire del tutto le cosce fino alle ginocchia. L'orfana che accompagna l'anziano porta un semplice abito, ben stretto sul petto, che si allunga da quell'altezza fino ai piedi lasciando braccia e spalle scoperte. I capelli della Beneficenza sono raccolti da una fascia in tre svolte sopra la testa; soltanto dal centro della scriminatura emerge un ciuffo che si articola in vari ricci; i capelli della bambina <161> sono legati in una crocchia sulla parte posteriore della testa. I capelli del vecchio sono corti e scarmigliati.

Per offrire un contrappeso a questo gruppo che impegna lo sguardo dell'osservatore alla destra della porta, l'artista ha collocato un terzo gruppo sul lato opposto di sinistra, destinato alla caratterizzazione araldico-simbolica sia della persona immortalata dal monumento, sia del suo committente, in modo da ridurre il più possibile la necessità delle iscrizioni, che comunque chiariscono già il necessario. A tal fine, a sinistra della porta, l'artista ha realizzato un leone adagiato sul gradino superio-

re, con la testa dall'espressione mesta rivolta verso l'ingresso del sepolcro che riposa sulle zampe anteriori. Accanto alla testa del leone, addosso alla piramide, poggia lo scudo araldico del casato d'Austria. Sul gradino inferiore e accanto al leone siede un Genio alato nelle sembianze di un giovane adulto: esso è seduto sopra un manto steso in parte sul leone, in parte sull'ultimo gradino <162> e che pende perfino sopra la base del monumento; con il lato destro del suo corpo questi si appoggia al leone, il braccio destro posato sulla criniera regge la testa reclinata per il dolore, mentre lo sguardo è rivolto verso lo scudo. Il braccio sinistro, adagiato sulla coscia destra e sul gradino superiore, tiene lo scudo araldico del casato sassone. Il piede destro è contratto e si appoggia sul basamento, quello sinistro pende al di sopra di esso; una parte del manto funge da supporto a entrambi i piedi. Il genio è nudo, coperto dal manto soltanto in una parte dell'addome e su un fianco.

Dalla descrizione di questo monumento emerge che la sua invenzione si discosta notevolmente dalla forma convenzionale delle tombe moderne che si riscontra a Roma dal XVI secolo, in particolare nelle tombe papali, dove

è stata perfezionata, se non in bellezza, almeno per lo sfarzo elevato e la preziosità; <163> proprio grazie a due opere di questo genere lo stesso CANOVA aveva già acquisito celebrità. Con questa nuova commissione di un monumento grande e sontuoso, l'artista ha finalmente osato allontanarsi dal comune e creare un'opera originale, cosa che forse non avrebbe fatto nel caso di una tomba papale. Sebbene l'impiego di una piramide a rilievo per un monumento sia riscontrabile in varie chiese romane e di altre città italiane, inedita e del tutto singolare ci risulta l'idea di utilizzarla in questo modo, come sfondo di una pompa funebre alquanto teatrale. Tale idea, però, l'artista non l'ha partorita appositamente per questo monumento, bensì molto prima, per un altro che non venne portato a termine. È interessante conoscere e considerare tale idea nella sua forma originaria, perché la prima invenzione – oltre ad essere ben adeguata allo scopo - era allo stesso momento bella e semplice; mentre quando in un secondo momento venne adattata ad un altro soggetto, <164> nonché artificialmente ampliata e trasformata in un'opera grandiosa e sontuosa, essa è stata invece sfigurata.

Diversi anni prima che il monumento all'arciduchessa CRISTINA gli fosse commissionato, CANOVA stava per eseguire a spese della Repubblica di Venezia un monumento a TIZIANO nella chiesa *de' Frari*, dove l'artista è sepolto: a questo scopo aveva concepito l'idea – qui poi eseguita in modo diverso – ed elaborato un disegno. Tale progetto prevedeva anch'esso una piramide eretta su una base rettangolare al cui centro si apre l'ingresso al sepolcro, verso il quale conduce una serie di gradini al di sopra della base. IL GENIO DELL'ARTE porta l'urna con le ceneri dell'artista immortale all'interno del sepolcro e in forma di corteo funebre lo seguono le tre arti sorelle, PITTURA, PLASTICA, ARCHITETTURA, ciascuna riconoscibile dai rispettivi strumenti. Sull'architrave dell'ingresso è incisa una sola parola: TITIANO. La realizzazione è mancata a causa delle sopravvenute tempeste di guerra, di cui rimase vittima anche <165> quella repubblica. Quanto è semplice, chiara, definita e opportuna tale idea, soprattutto se la confrontiamo con l'allegoria confusa, distorta e incomprensibile del monumento che abbiamo descritto sopra! La bellezza dei particolari e l'esecuzione eccellente di quest'opera grandiosa e ricca potranno sì incantare l'amatore,

perfino impressionare il conoscitore: tutto ciò appartiene alla magia dell'arte, ma non è certo una prova dell'intrinseca eccellenza dell'opera. L'invenzione e l'insieme in quanto raffigurazione plastica non potranno certo essere legittimati dalla critica: anche se quest'ultima volesse ad ogni costo accettare per la plastica a tutto tondo una composizione pittorica come questa, che è adatta semmai alla realizzazione di un lavoro a rilievo, dovrebbe comunque abbandonare tale intento, perché nessuna concessione o spiegazione erudita potrà correggerla, nonché renderla leggibile ed esteticamente finalizzata.

Ma analizziamo più approfonditamente il pensiero [di quest'opera] per convincere il lettore che è fondata e <166> niente affatto esagerata la nostra accusa di aver qui creato un'allegoria confusa e del tutto incapace di comunicare un senso chiaro. Non critichiamo il fatto che una figura femminile in compagnia di due portatrici di torce porti l'urna con le ceneri della defunta nel sepolcro, che la Beneficenza segua il corteo funebre in compagnia degli oggetti della sua clemenza, con un povero vecchio cieco e un'orfana indifesa che alludono alla dolce misericordia con cui la

principessa defunta aiutava gli sventurati e i poveri: questi elementi sono semmai anche intelligibili. Ma chi è quella figura femminile che regge l'urna? la corona sul suo capo lascia supporre si tratti di una sacerdotessa. La VIRTÙ, ci viene risposto con riferimento ad un passo di Athenaeus Naucratita il deipnosofista L.V.C.S., dove si legge: "La statua della Virtù che stava accanto a Tolomeo portava una corona d'oro in forma di alloro" – Bene! e l'altra figura che chiamate la BENEFICENZA, non è anch'essa una virtù? senza dubbio. E quale virtù rappresenta la prima? la VIRTÙ <167> UNIVERSALE? forse questa deve contraddistinguere la DISPOSIZIONE DELL'ANIMO della defunta e la BENEFICENZA indica invece la sua MANIFESTAZIONE? quest'ultima, dunque sarebbe una rappresentazione della virtù *in abstracto*, la prima invece della virtù *in concreto*? ma queste sono distinzioni metafisiche nelle quali l'arte, che si rivolge all'organo visivo, non dovrebbe perdersi. Chi dunque ci spiegherà la relazione tra le due virtù? e da cosa potremmo riconoscere la virtù, se l'artista non ce lo dice? anzi, anche in quel caso non sapremo ancora cosa intende comunicarci. Si può identificare la BENEFICENZA soltanto grazie alla presenza dei suoi compagni: le virtù non si possono

spiegare, se non tramite gli attributi e le figure laterali; in questi casi la simbolica del corpo è quasi priva di carattere plastico. Come facciamo del resto a indovinare che quella figura in volo recante il ritratto della principessa sia la Felicità? Il sig. Van de Vivere, che con gli strumenti di un'erudizione antica e moderna si ingegna a dimostrare l'eccellenza di quest'allegoria, ci assicura <168> che la costituzione fiorente e giovanile, il volto pacato e sereno, le forme delicate e attraenti, la grazia e la vivacità nel movimento nonché il simbolo dell'eternità che regge fra le mani come cornice del ritratto, sono segni inequivocabili atti a convincerci che questa figura non può essere altro che la Felicità celeste, e se dovessimo continuare ad avere dei dubbi, il piccolo Genio che si innalza in volo verso il cielo dovrebbe bastare a fugarli definitivamente. Effettivamente, se non avessimo l'immagine a disposizione di fronte agli occhi, il sig. Van de Vivere sarebbe forse riuscito a convincere la nostra ragione. Ma chi non conosce il significato di questa figura dovrà davvero formulare un bel po' di congetture prima di individuare la Felicità celeste, ovvero la Beatitudine, come la si potrebbe chiamare con una sola parola. Comunque queste sono soltanto delle

bagattelle in confronto al groviglio allegorico dei concetti espressi nel terzo gruppo; anche in questo caso il commentatore sopra citato risolve il problema in modo esemplare, ma soltanto dopo che l'artista gli ha rivelato l'enigma. Sentiamo un po'! "Nel leone, che <169> all'ingresso della tomba funge da custode del sepolcro e dello scudo araldico della defunta, l'artista ha voluto esprimere la forza d'animo dell'illustre principessa, e nel nume il genio sensibile e teneramente addolorato del marito vedovo, il quale, pieno di nostalgia, si appoggia alla forza della consorte trovando in lei coraggio e conforto al suo dolore, nel triste momento del trasferimento delle ceneri della defunta all'interno del sepolcro." – Qui ci viene illustrato soltanto il rapporto tra il genio e il leone; in un altro passo l'autore fornisce la spiegazione completa dell'intero gruppo araldico-allegorico con le seguenti parole:

"Sappiamo che il duca Alberto di Sachsen-Teschen ha sposato l'arciduchessa Maria Cristina d'Austria, che questo principe ha ricoperto uno degli incarichi più prestigiosi negli eserciti del casato d'Austria; sappiamo inoltre che questo principe illustre e virtuoso non ha mai smesso di amare teneramente la

propria consorte <170>; che grazie al coraggio della donna qui immortalata egli ha trovato forza e conforto nei momenti tormentati della vita; che la perdita è inconsolabile; che il dolore causato potrà essere attenuato soltanto dalla memoria della sua grandezza d'animo; infine sappiamo che tale principe ha eretto questo magnifico monumento alla sua illustre consorte. Tutti questi fatti ed affetti sono stati espressi in questo gruppo ammirevole, il cui significato vorrei spiegare di seguito. Il personaggio che per primo attira il nostro occhio è il duca ALBERT DI SACHSEN, simboleggiato da un GENIO, che – vestito di una clamide – siede sui gradini del monumento, immerso nella più profonda afflizione e appoggiato all'immagine del coraggio (il leone): con un'espressione sconvolta contempla lo scudo araldico del casato d'Austria, mentre nella sinistra, per rendere l'immagine ancora più chiara, tiene lo stemma sassone. Prima del CANOVA – almeno per quanto io sappia – nessun altro artista ha fatto un uso degli stemmi araldici di due coniugi <171> più allusivo rispetto a quelli che sono solitamente rappresentati nei sepolcri delle mogli. Infatti, di solito questi fungono da ornamenti privi di alcuno scopo; qui, al contrario, sono strettamente correlati alle

figure simboliche e fungono anzi da complemento alla loro spiegazione; in una parola: gli stemmi araldici sono diventati elementi fondamentali della composizione e la loro forma è l'esito di una scelta ben riflettuta. Lo scudo teutonico (da come lo vediamo raffigurato nei cosiddetti trofei di Mario), è infatti degno della figlia di un imperatore tedesco; e lo scudo rotondo etrusco si addice altrettanto ad un principe dalle origini italiche*, qui simboleggiato da quella creatura allegorica che compare così spesso nei monumenti degli etruschi, il cui ampio dominio comprese una volta tutti gli stati che in seguito sarebbero rientrati fra i possedimenti del casato ESTENSE. Come gli scudi araldici, <172> anche i luoghi dove questi sono collocati sono stati scelti con assoluta consapevolezza. Lo stemma austriaco appoggiato alla piramide è collocato lì per suggerire che il monumento è dedicato a una principessa di questa casa; e il leone, che appoggia la testa su tale scudo, simboleggia con sufficiente chiarezza il coraggio della defunta. Lo scudo con lo stemma sassone, addossato contro i gradini sul basamento della

* <171> Il casato sassone discende da ENRICO il LEONE di Braunschweig, il quale, a sua volta, discende dalla casa d'ESTE.

piramide, riveste il secondo posto in ordine d'importanza, segnalando così che il monumento è stato eretto per volontà di un principe appartenente al casato sassone; e per non lasciare niente di non detto, entrambi gli stemmi sono uniti dalla forza dell'amore coniugale, un'allegoria gentile e piacevole che non esige ulteriori spiegazioni, dopo quel che ho detto a proposito di questo gruppo. È proprio la posizione di tali scudi a conferire un effetto così mirabile: se invece l'artista avesse attribuito loro una diversa collocazione all'interno del monumento, avrebbero provocato l'effetto contrario. <173> Questo bel gruppo che a un primo sguardo non colpisce, acquisisce invece un enorme interesse nel corso di un'analisi più approfondita; esso rappresenta una testimonianza decisiva dello spirito profondo e penetrante, e del talento esemplare dell'artista; è stato questo a spingermi a dissezionarlo in tutte le sue parti, e forse gli amatori d'arte, in particolare gli artisti, me ne saranno grati." Piuttosto, noi non sappiamo se i lettori ci saranno grati dell'inserzione di questo esempio di pedanteria allegorica. Possiamo almeno dedurne che l'artista non ha risparmiato né ornamenti sentimentali, né erudizione antiquaria per nascondere dietro un signi-

ficato allegorico la futilità di questo gruppo marginale, di fatto motivato essenzialmente dalla necessità di un terzo gruppo per l'equilibrio della composizione. Se almeno l'allegoria contenesse un concetto autentico, capace di giustificare un tale dispendio d'arte e di bellezza! <174> Ma così, all'occhio di una critica approfondita, niente potrà mitigare il senso di vuoto, nemmeno l'indiscutibile bellezza di questo gruppo sentimentale, nel quale l'artista ha esibito la sua grande abilità esecutiva in modo particolarmente brillante.

Se applicassimo lo stesso rigore nel giudicare la scelta del soggetto e la conformità del pensiero, dovremmo interrogarci: la raffigurazione di una cerimonia e una processione funebri è forse un soggetto adeguato alla scultura a tutto tondo? o essa non si addice piuttosto al *bassorilievo*, alla pittura o al palcoscenico? ci dovremmo inoltre chiedere: è decoroso scegliere come contenuto di un monumento sepolcrale la cerimonia funebre dello stesso defunto?

Presso i moderni i monumenti determinano raramente un giusto rapporto con i meriti per i quali sono stati eretti, mentre presso gli antichi la loro erezione era motivata da impegni e

meriti a favore dello stato, e non dal rango e <175> dalle ricchezze del defunto; i monumenti erano pubblici come le virtù in onore delle quali essi venivano eretti e agli artisti non mancavano i soggetti per la raffigurazione di azioni memorabili. L'artista moderno incaricato di progettare un monumento si troverebbe spesso nell'imbarazzo di non sapere da dove attingere il soggetto della propria opera perché il personaggio cui è destinato non gliene offre alcuno, se, invece delle virtù VERE che si manifestano nelle AZIONI, egli non potesse servirsi di quelle ALLEGORICHE, le quali, invisibili durante la vita, si possono facilmente attribuire al defunto corredando con esse la sua tomba. Quel che ai nostri monumenti manca in contenuto interiore deve essere sostituito dalla ricchezza e dallo sfarzo; e siccome non siamo più capaci di acquistare eternità attraverso le azioni e le costruzioni, perché ci mancano sia la libertà che la schiavitù, dopo che entrambi questi aspetti si sono fusi in una condizione mediana che fa crescere ben poca cosa grandiosa e memorabile, <176> allora anche nei nostri monumenti l'illusione può benissimo sostituire la verità, e una piramide a rilievo, fatta di stucco o marmo e addossata alla parete di una cappel-

la, può valere a ricordarci almeno le piramidi egiziane*.

Presso gli antichi la realtà fu talmente pura e ricca di vita, che nell'arte ci si accontentava della bella illusione <177> distinguendola severamente dalla realtà. Noi al contrario in tutti gli ambiti artistici siamo inclini a spingere l'apparenza fino alla realtà: per questo motivo amiamo vedere la nostra vita reale rappresentata sul palcoscenico, e ci piace trasferire le messinscene teatrali nell'ambito dell'arte figurativa. Anche se l'osservazione arguta di un grande artista, secondo cui TUTTA L'ARTE FIGURATIVA SI ORIENTA VERSO LA PITTURA, trova conferma nell'antichità, quando il senso plastico era senza dubbio quello predominante, oggi non potremmo comunque condannare

* <176> La questione se sia conveniente utilizzare una piramide come monumento all'interno di un edificio, è opportuna soltanto se si tratta di una piramide vera, che si innalza liberamente nello spazio: ma difficilmente qualcuno la porrà sul serio, perché la mancante plausibilità di tale uso è troppo evidente. Mentre in quanto ornato architettonico, oppure come sfondo di un monumento a rilievo, è lecito chiedersi perché la piramide dovrebbe essere meno conveniente di qualsiasi altra traduzione solitamente consentita dell'illusione pittorica nella plastica. Ciò che si ottiene in questo modo è soltanto illusione pittorica.

questa inclinazione della plastica moderna, che è stata indirizzata e formata su modello della pittura; e quando tale tendenza generale dell'arte figurativa di essere attirata dal pittorico è intensificata dall'indole di un singolo artista, come nel caso del CANOVA, come fanno a non nascerne altro che ibridi pittorici della plastica? Tuttavia anche qui l'artista può permettersi di rischiare, se almeno il pensiero è conforme, se almeno l'allegoria <178> è indovinata ed espressa con chiarezza visiva. Un'esecuzione altrettanto riuscita del succitato monumento a Tiziano difficilmente ci avrebbe indotto ad un'analisi così severa circa la finalità plastica del suo contenuto: anzi, la semplicità e la chiarezza della raffigurazione allegorica ci avrebbero soddisfatti, e saremmo stati grati all'artista per averci offerto un piacere artistico puro e bello.

Nonostante l'indulgenza che in tali condizioni concediamo all'invenzione pittorica, o teatrale, di questa composizione, non possiamo però passare sotto silenzio alcuni difetti e aggiustamenti a cui l'artista è stato costretto nel momento della scelta e che, proprio per questo motivo, danno prova della loro inadeguatezza. Un grave errore dell'artista è il mostra-

re di spalle il gruppo principale che contiene le tre figure più interessanti. Se ad un artista capitano cose simili, dipende sempre dalla scelta inopportuna <179> del soggetto. Non si può certo negare che CANOVA faccia di tutto per farsi perdonare tale mancanza, modellando bei panneggi che lasciano trasparire la grazia di corpi ben costruiti; tuttavia non raggiunge il suo scopo, bensì il desiderio di ammirare queste belle figure frontalmente si fa sempre più vivo e ciò non riesce facile perché i corpi stanno a poca distanza dalla piramide, e per di più hanno i volti chinati. Una soluzione d'emergenza, tipica di una composizione pittorica, rimane comunque il tappeto steso sopra la gradinata; l'artista non poteva proprio farne a meno se voleva evitare di disporre le singole figure di marmo bianco sulle scale colorate come dei fantocci. Non si può nemmeno dire che il tappeto di marmo bianco incrementi la solennità dell'evento, come accade invece nella vita reale e nella pittura grazie alla ricca policromia dei tappeti multicolori: osservandolo ci si accorge piuttosto della necessità di un basamento comune che unisca le figure. Ma l'artista <180> si rese conto ben presto che tale mezzo da solo non era sufficiente ad unire le figure, e quindi

cercò di correggere il difetto tramite l'uso di ghirlande di fiori, la cui presenza nell'ambito della scultura a tutto tondo non è affatto opportuno. L'autore del foglio romano ha pensato bene di scrivere in fondo alla sua illustrazione di questo monumento: *l'azione di queste figure rappresenta una scena di Sofocle*; perché l'insieme è una cerimonia funebre alquanto teatrale e la piramide funge da sfondo; mentre quando aggiunge: *scolpita a quei tempi*, è lecito nutrire seri dubbi circa la sua cognizione artistica, perché – a parte l'enorme differenza stilistica, che in questo contesto non prendiamo nemmeno in considerazione – uno scultore antico, molto più consapevole delle finalità della propria arte, difficilmente avrebbe pensato di trattare un tale soggetto in un'opera a tutto tondo.

Fino ad ora abbiamo illustrato esaurientemente le obiezioni da porre al pensiero e all'invenzione di quest'opera, e il nostro biasimo è stato confermato da ragioni che al giudizio dei conoscitori <181> spetterà verificare. Se dunque passiamo dalla riflessione critica sull'insieme alla considerazione delle singole parti della raffigurazione, troveremo molto di buono, pregevole ed eccellente, e si adempierà

allora pienamente il nostro desiderio di rendere giustizia al vero merito dell'artista. Nell'eccellente esecuzione sta la ragione del grande e generale consenso suscitato da questo monumento in tutti gli amanti e conoscitori, consenso per questo aspetto del tutto meritato. La mera impressione visiva di un'opera così grandiosa, ricca e magnifica colpisce l'osservatore e lo colma di ammirazione; e anche noi, se tralasciamo i difetti di base che la caratterizzano e consideriamo invece l'opera quale si presenta, senza una critica approfondita e con gli occhi dell'amatore e conoscitore, confessiamo che la scultura contemporanea non ha da vantare opera di pari grandezza ed eccellenza; e nello specifico c'è ben poco che <182> avremmo voluto evitare o modificare.

A parte la mancanza di un collegamento interno fra i vari gruppi – un difetto che, una volta concepita l'idea, era diventato inevitabile – l'insieme offre un'immagine ben ordinata e pittorica, o meglio teatrale, in forma di piramide, con la base formata dal mendicante a destra e dal genio a sinistra, mentre il vertice è costituito dalle figure a rilievo sopra l'ingresso al sepolcro. La varietà delle figure, differenziate dall'età, dal sesso e dal carattere, è

stata ben osservata. L'insieme forma, grazie al dolore comune diversamente rappresentato nelle varie figure, l'espressione concertata di un solenne rito funebre, attenuata da una bellezza e da una grazia che nelle figure sorvolanti della Felicità e del Genio si trasfigurano in un sentimento di serenità. In tal modo l'insieme manifesta un'atmosfera di tenera sentimentalità che non manca di colpire <183> l'osservatore e che risulta pienamente adeguata al contenuto della raffigurazione. L'artista è stato particolarmente virtuoso nell'esecuzine delle figure femminili e per la prima volta i panneggi che ha scolpito sono veramente di buon gusto, sebbene il loro stile non abbia ancora raggiunto la purezza e l'eleganza dei panneggi antichi.

Il gruppo principale si distingue dagli altri due già per la sua posizione, ma la sua superiorità dipende anche dalla sua bellezza. La simmetria libera della composizione è molto efficace nei diversi atteggiamenti delle due portatrici di fiaccole da ambo i lati della Virtù, mentre l'aristocratica riservatezza di quest'ultima crea un contrasto molto piacevole con la grazia ingenua delle figure giovanili. Sarà difficile vedere qualcosa di più leggiadro e grazioso di queste due portatrici di fiaccole, una delle quali l'autore di questo scritto l'ha vista eseguita in marmo. L'espressione di ingenuità e innocenza qui è riuscita benissimo all'artista, <184> e in nessuna di queste figure si trovano segni di posa artificiosa e di grazia ricercata, aspetti che solo raramente i moderni riescono ad evitare. L'abbigliamento delle figure corrisponde al loro carattere: il manto della figura principale è disposto con equilibrio e ordinato con senso elevato; il manto corto cade liberamente e con delicatezza dalle spalle dei piccoli, mentre il sottabito, che giunge fino ai piedi, segue in pieghe sottili il movimento leggiadro. Una descrizione più dettagliata dei diversi atteggiamenti, dell'abbigliamento, dei panneggi spesso di buon gusto ecc. stancherebbe il lettore se questi non disponesse di un'immagine dell'opera descritta; saltiamo quindi questa parte come per le altre figure e concentriamoci infine sulle membra belle e sottili delle due figure giovanili. Infatti, le figure giovanili e acerbe si sono rivelate particolarmente ben riuscite, come abbiamo visto sopra nell'Ebe e nella Psiche e come vedremo di nuovo nel gruppo stante di Psiche ed Amore, <185> e le loro parti esterne, soprattutto i piedi, sono di insolita bellezza e delicatezza.

Dobbiamo esprimere lo stesso elogio anche a proposito delle due figure femminili del secondo gruppo: la Beneficenza precede il suo seguito con atteggiamento aristocratico e amabile, e la piccola orfana dal volto innocentemente addolorato, le mani piegate sul petto e il semplice abbigliamento ha un'espressione di ingenuità toccante. Invece non abbiamo mai visto con particolare favore il vecchio mendico, tutto piegato e appoggiato al suo bastone, mentre si aggancia al braccio della Beneficenza. L'artista si è molto ingegnato nel fare di esso un ideale e il degno rappresentante del genere dei mendicanti, nel nobilitarlo esteticamente; ma la volgarità del suo carattere e il decadimento del suo corpo piegato dalla vecchiaia e dal dolore creano un contrasto ancora troppo stridente e ripugnante con le altre figure così graziose e leggiadre; del resto, <186> il bastone nella mano del mendicante fa un effetto poco felice, come le ghirlande di fiori rette dalle due portatrici di fiaccole e dai due poveri. Tali fronzoli decorativi sono contrari all'astratta semplicità e alla dignità della scultura a tutto tondo, la quale cerca di evitare qualsiasi elemento che ricordi troppo la realtà; l'artista tuttavia, avendo ormai oltrepassato i limiti della propria arte, ne aveva

bisogno.

Più bello è il contrasto tra il GENIO e il LEONE nel terzo gruppo. Che Canova sappia scolpire leoni lo ha già dimostrato nel monumento a papa Rezzonico, dove del resto è stato agevolato dalle dimensioni colossali delle figure. Anche questo leone è sapientemente lavorato; invece nella figura del genio l'artista ha sfoggiato tutto il suo capitale artistico ed esibito il proprio ideale di bellezza. E infatti, quel che piacevolezza e leggiadria senza forza, quel che un trattamento del nudo così morbido, altamente perfezionato e ispirato a conoscenze anatomiche, ma senza quella definitezza della forma ideale <187> che caratterizza proprio lo stile dell'antichità, quel che bellezza e sensualità senza alcun carattere definito sono capaci di raggiungere e di attuare, il Canova lo ha conseguito e realizzato in questa figura del resto largamente superiore al genio della tomba Rezzonico. L'espressione di dolore nel viso è sentita e vera, l'atteggiamento o la posa della figura sono naturali, forse è buttata lì con l'aria un po' troppo languida; comunque privi di qualsiasi difetto sono il trattamento e l'esecuzione magistrale.

Le figure a rilievo sulla piramide sono del consueto gusto leggiadro dell'artista. Il panneggio volante della Felicità potrebbe svolazzare con delle piegature e curve più belle; esso soddisfa meno rispetto ai panneggi delle figure sottostanti; anche il piccolo genio potrebbe essere più riuscito.

Quel che troviamo particolarmente encomiabile in questo ricco monumento, composto da otto figure a tutto tondo e tre in rilievo, non è il fatto che l'artista – secondo la <188> rivelazione del sig. Van de Vivere – "abbia instaurato un dialogo fra la grandiosità e la solidità dell'architettura egizia, la piacevolezza del costume etrusco e greco, la solenne cerimonia funebre degli antichi romani e i dogmi confortanti del cristianesimo per creare questo capolavoro;" anzi, tutte le figure, pur non distinguendosi per la loro individualità caratteristica, armonizzano talmente bene nelle loro costituzioni fisiche con sé stesse e con il proprio carattere, che il senso di verità non risulta per nulla offeso. Inoltre l'artista ha costantemente dimostrato gusto e assennatezza nella disposizione e nell'esecuzione di quest'opera di grandi dimensioni. Ma più confortante di tutto ciò, anzi, un'importante testimonianza

per lo sviluppo felice dell'arte dei nostri tempi è il fatto che una tale opera sia veramente potuta venire alla luce già ora, a distanza di non più di vent'anni della resurrezione artistica. Non era passato molto tempo dall'esecuzione di questo lavoro impegnativo quando, intorno alla fine dell'anno 1797, fu dato di veder <189> nascere dalle mani dello scultore il modello colossale di una statua dell'attuale re di Napoli, destinata al palazzo accademico degli Studi a Napoli, dove è collocato anche l'Ercole Farnese, insieme ad altre sculture antiche. Proprio al momento del compimento del modello a Roma e a Napoli scoppiò la rivoluzione, e in tali condizioni non era affatto da escludersi il pericolo che esso diventasse preda del giacobinismo iconoclasta e regicida; alla fine furono i graziosi Amori, le Psiche e le Ebe che ornavano lo studio dell'artista a placare il crudo impeto guerriero e a difendere l'opera dalla distruzione. Il colosso reale si ritirò, dunque, in una delle sale collocate in fondo allo studio e vi rimase finché la tempesta non fu passata. Il re è rappresentato in piedi, coperto da un'armatura antica e con un elmetto greco in testa: una corazza ornata a rilievo e un paio di sandali simili a quelli portati dagli imperatori romani <190> gli rivestono il corpo e le

gambe e costituiscono il suo abbigliamento da guerra. Egli protende la destra come per benedire il suo popolo; il manto è avvolto intorno al braccio sinistro, pende dalla spalla fino ai piedi coprendo la parte inferiore del corpo, e cade in grandi pieghe disposte tutte con gusto, salvo alcune intorno al ventre. Il volto del re ha una notevole verosomiglianza ed è lavorato in un buono stile. L'atteggiamento della figura ha dignità e solidità: questa statua di circa quindici palme d'altezza è da annoverarsi decisamente fra i lavori migliori del CANOVA. Essa è stata scolpita in marmo nel 1803.

Durante la Rivoluzione, negli anni 1798 e 1799, il Nostro non poteva continuare i lavori avviati su commissioni estere a causa dell'esito imprevedibile di quelle vicende. Del resto la stessa Roma era diventata per lui un luogo troppo pericoloso in cui vivere, motivo per cui decise di accompagnare il principe REZZONICO, suo mecenate, durante un viaggio attraverso la Germania che lo portò da Vienna e Dresda <191> fino a Berlino. Dopo il ritorno in Italia dei due viaggiatori, avvenuto in seguito alla cacciata dei francesi dalla Lombardia, il CANOVA si trattenne ancora un po' nel Veneto e dipinse in quel periodo per la chiesa del suo

paese natale POSSAGNO una PALA D'ALTARE in cui sono raffigurati CRISTO MORTO, le MARIE, NICODEMO, GIUSEPPE D'ARIMATEA, e in alto DIO PADRE che sorvola all'interno di una gloria.

La prima opera che l'artista offrì al pubblico in esposizione dopo il suo ritorno a Roma fu il modello del suo PERSEO; e un anno più tardi si poteva già ammirare la sua traduzione in marmo, collocata nel cosiddetto *Cortile di Belvedere* del Museo Pio-Clementino, al posto e sul basamento che erano già dell'APOLLO. Tale statua, più di tutte le precedenti opere CANOVIANE, ha accresciuto e diffuso la sua fama all'interno e fuori di Roma e dell'Italia, nonché suggellato il timbro della perfezione <192> attribuitagli comunemente: gli onori straordinari che gli sono stati poi riconosciuti risalgono tutti a questa statua. Essa merita dunque una nostra analisi approfondita che verifichi se la sua fama regge di fronte alla critica. Il consenso generale ottenuto da questo PERSEO, l'entusiasmo di tutti gli amatori e conoscitori d'arte sono una prova piuttosto evidente di quanto poco ai nostri giorni, persino a Roma, si richieda alle opere d'arte figurativa in fatto di individualità determinata[a] e

[a] Ted. *bestimmte Individualität.*

unità organicamente armoniosa d'aspetto[a]: quanto poco conti, in una parola, la rappresentazione di un INSIEME BELLO E RICCO DI CARATTERE[b]. Alcuni singoli bei frammenti senza alcuna rispondenza interna, la gradevolezza senza significato e il fascino dell'attrattiva che il trattamento perfetto conferisce alla superficie lucida e alla tenera grana del marmo sono capaci di impressionare unanimemente e così intensamente i sensi della folla, anzi, persino i conoscitori che non siano troppo esigenti. Del resto, come potrebbe essere altrimenti? Dove sono le occasioni in cui il pubblico, oppure il singolo <193> individuo possa formare e raffinare il proprio senso di apprendimento dell'individuale e del caratteristico attraverso ripetute osservazioni della natura nelle sue più belle forme esteriori? in questo modo solo si possono individuarli con facilità e chiarezza là dove sono presenti, e sentirne vivamente la mancanza quando scarseggiano. Siamo molto esperti della fisionomia dei VOLTI, dato che li vediamo a migliaia intorno a noi nella vita reale, ma non della fisionomia dei CORPI, che parlano attraverso se stessi ed esprimono il proprio carattere in modo

[a] Ted. *durchgängige harmonische Einheit der Gestalt.*
[b] Ted. *ein charaktervolles schönes Ganzes.*

altrettanto preciso di quelli. Lo studio dell'arte rimane tanto più incompleto e inaffidabile, quanto più la natura ci resta estranea; non si tratta, però, di imitarla nella sua forma comune e grezza, come senza alcun senso del bello fanno gli olandesi; bensì di discernere dall'individuale il caratteristico che l'artista è capace di differenziare rispetto all'insignificante ed accessorio per poi nobilitarlo con l'ideale. Gli stessi ostacoli che si oppongono all'artista moderno nell'ideazione di nuovi <194> ideali artistici rendono difficile, anzi impediscono al pubblico per cui lavora di aprire la propria sensibilità al caratteristico presente in natura, di cercarlo e individuarlo anche nelle opere d'arte. Attraverso l'ideale siamo sensibilizzati nei confronti della natura umana elevata, come ci viene rappresentata dall'arte; mentre per il caratteristico e il significativo bisognerebbe sviluppare ed esercitare la sensibilità così acquisita. La teoria artistica può indicarci le regole dell'osservazione adeguata e dello studio della natura secondo lo scopo artistico; ma essa non può certo sostituire la conoscenza visiva della natura.

Quando questa manca, i sensi poco esercitati restano attaccati a un fascino superficiale, mentre gli animi più eruditi, ma privi di com-

prensione artistica[a], tendono a sostituire, del tutto involontariamente, le proprie fantasie e sentimenti all'effettiva visione dell'opera d'arte. Infatti, il grande pubblico consiste solitamente in due classi di osservatori: quelli INCOLTI, che osservano un'opera d'arte con ignoranza e che restano attaccati al fascino della superficie, e quelli <195> SENTIMENTALI, che trasferiscono all'interno dell'opera le loro idee informi e prive di plasticità[b], le loro intuizioni, fantasie e sentimenti, e che si compiacciono nel godimento di quest'ultime, pur essendo convinti di apprezzare in questo modo l'opera d'arte; di conseguenza entrambi [queste categorie di spettatori] sono ugualmente incapaci non solo del godimento, ma anche della valutazione obiettiva di una scultura.

A Roma, dove è presente una grande quantità di opere antiche di tutti i generi, il senso artistico può invece formarsi meglio che altrove, inoltre si può acquistare una certa sensibilità per il nobile, il bello e il decoroso, giungendo a disapprovare la ristrettezza del gusto alla moda che domina pubblico e artisti negli altri paesi, e a nutrire aspettative più elevate nei

[a] Ted. *Kunsteinsicht*.
[b] Ted. *ihre formlosen unplastischen Ideen*.

confronti di un'opera d'arte. Quando, però, si tratti di una valutazione approfondita, tale sensibilità non potrà sostituire la mancanza di validi concetti fondamentali, né proteggere contro gli inganni del fascino che accarezza silenziosamente i sensi. Per questo motivo i giudizi dei conoscitori romani solitamente non sono altro che vaniloqui artistici <196> pieni di superficialità ed elogi[a]. Una critica basata su ragioni inoppugnabili è meno possibile sentirla e leggerla a Roma che al di là delle Alpi: però, di là manca spesso ai concetti l'esperienza visiva, mentre a Roma scarseggiano i concetti rispetto alle cose da vedere.

Un gusto formato da entrambi gli elementi [esposti in precedenza] non si lascia ingannare dalle apparenze; pur riconoscendo e stimando il merito di un'esecuzione tecnica magistrale portata ad un elevato livello di perfezione, esso si accorgerà che il celebre PERSEO di CANOVA è un'opera piuttosto infelice nella scelta del carattere, indefinita e priva di coerenza con se stessa, nonché composta di frammenti eterogenei, quindi SOSTANZIALMENTE malriuscita.

[a] Ted. *seichtes, lobtriefendes Kunstgeschwätz*.

Poiché abbiamo già osato esprimere liberamente il nostro giudizio su questa statua, riteniamo anche nostro dovere esporre le ragioni che ci hanno condotto a giudicarla in questo modo.

Il PERSEO non è una mera imitazione dell'APOLLO DI BELVEDERE, bensì – e i suoi <197> apologeti tentino pure di confutarlo – niente di più e niente di meno che un APOLLO TRAVESTITO e trasformato in eroe, ma con una posa diversa. Infatti, in mancanza di un carattere appositamente inventato per il suo PERSEO, il primo errore dell'artista fu quello di volersi servire pienamente oppure parzialmente di un altro carattere e di prenderlo a prestito da una DIVINITÀ invece che da un EROE. L'errore più grande nel DIVINO PERSEO, come lo sentiamo nominare spesso, è appunto il fatto che sia DIVINO, mentre esso doveva rappresentare soltanto un eroe. Richiamiamo alla mente i principi formulati sopra a proposito del gruppo di VENERE ED ADONE. Secondo tali criteri l'artista moderno è obbligato a plasmare[a] il carattere ideale del suo soggetto – posto che questo sia tratto dai miti antichi – in conformità con QUELLA classe d'ideale artistico cui

[a] Ted. *bilden*.

esso appartiene secondo la propria natura e di cui esistono ancora degli esempi nell'arte antica: quindi la divinità sarà modellata sul carattere divino, l'eroe sul carattere eroico. Inoltre [l'artista moderno] cercherà di esprimere il carattere individuale <198> in base alle peculiarità del soggetto, attraverso modificazioni esteriori della fisionomia e del corpo. Se una tale immagine è partorita con genio nell'immaginazione e raffigurata con un buono stile, essa può definirsi un'opera densa di carattere, bella e riuscita in sostanza*.

La posizione della testa, del braccio sinistro proteso che regge la TESTA DI MEDUSA, di quel-

* <198> Che l'arte moderna riesca bene a soddisfare tali richieste ne ha dato prova concreta un giovane artista residente a Roma, proprio nel momento in cui l'autore si accingeva a scrivere queste righe. In questo periodo lo scultore THORVALDSEN di Copenaghen ha esposto il modello, alto quanto l'APOLLO DI BELVEDERE, di un GIASONE raffigurato nell'atto di portare trionfalmente il vello d'oro. Tale figura, concepita nell'autentico carattere eroico dell'antichità, è, come tutti i veri frutti di un'immaginazione produttiva, in piena sintonia con sé stessa e mostra, tramite un atteggiamento animato con naturalezza, una bella contrapposizione artistica delle membra: l'effetto finale è di una gradevole alternanza tra movimento e riposo <199> nelle varie parti del corpo, mentre la scultura offre da ogni lato una piacevole visuale di sé.

lo destro che tiene l'ARPA (la spada con gli uncini falciformi in cima), come del resto la posizione dell'intero torso di PERSEO sono identiche a quelle dell'APOLLO; la divergenza è dunque limitata <200> alla posizione delle gambe. Nell' APOLLO la gamba destra è quella portante, mentre quella sinistra arretra; PERSEO avanza invece con la gamba sinistra, seguita dalla destra. Qui, dunque, è stato annullato il bel contrasto delle membra che rende alquanto varia la posa dell'APOLLO, e la figura si dirige verso il lato sinistro, per cui – se la si considera di profilo – non offre una bella visuale, mentre di fronte sembra avere l'atteggiamento di un ballerino. L'artista avrà pensato che alcune modifiche nelle proporzioni dell'APOLLO fossero sufficienti a dare nuova individualità al suo PERSEO, come quando si

Il capo rivolto verso un lato conferisce a una fisionomia bella e giovanile, piena di energia e spirito, un'espressione di coraggio e audacia; mentre le forme sono piuttosto nobili, vigorose e pure nella definizione. A un confronto fra i due modelli, questo GIASONE di THORVALDSEN – opera che in fatto di carattere e stile corrisponde pienamente al proprio scopo – è da preferirsi ampiamente e da tutti i punti di vista al PERSEO di CANOVA. Inoltre nel GIASONE del giovane artista danese emerge quel senso plastico che coglie l'essenza della forma, aspetto che cerchiamo invano in tutte le opere CANOVIANE, incluse le migliori.

adegua il vestito di qualcuno ad un'altra persona variandone leggermente il taglio. Ha dunque reso più larghi il petto e la parte superiore del corpo, stringendo invece in lunghezza l'addome; le cosce sono simili a quelle dell'APOLLO, ovvero copiate in maniera mirabile; mentre le gambe hanno l'aspetto più vigoroso. Queste modifiche, <201> unite al mantenimento del suo specifico carattere, fanno sì che il corpo perda la sua organicità e la sua armonia intrinseca. Anche la testa, come già il corpo, ha ben poco in comune con un carattere eroico; la sua espressione di femminilità, di attrattiva vuota ed autocompiaciuta, è l'esatto contrario del coraggio e del vigore che caratterizzano una natura eroica. Inoltre, ancora più della testa d'APOLLO, essa è rivolta verso un lato e in modo talmente inverosimile che, pur con tutti gli sforzi dei muscoli del collo, risulterebbe impossibile imitare l'atteggiamento del girare a tal punto il volto verso le spalle. Ci si chiede quindi per quale motivo la figura guardi di lato; nel caso dell'APOLLO il movimento della testa è motivato dal corso della freccia appena scoccata che il dio sta seguendo con lo sguardo; ma con questo atteggiamento il PERSEO non riesce a vedere niente della testa di Medusa. Per il

resto il collo è lavorato a imitazione di quello dell'Apollo, sebbene fosse lecito attendersi da esso una maggiore manifestazione di fatica.

Perseo è dunque un miscuglio <202> di bei frammenti, ma privo di unità e di un carattere specifico, e se da esso ci si discosta, si avrà l'impressione – come un conoscitore di spirito ha giustamente osservato – di aver visto non una, ma tante statue. Ma anche tale aspetto sarà valutato come punto di perfezione dai suoi instancabili incensatori, nello stesso modo in cui si loda, come prova delle perfette proporzioni della Basilica di San Pietro, il fatto che sembri molto più piccola di quanto è realmente. Se invece si tralascia il carattere e la corrispondenza intrinseca fra le varie parti, ovvero gli elementi che fanno di una figura un insieme significativo e bello, si noterà che la statua è eccellente nei suoi particolari. Di insolita venustà sono le spalle e la schiena, l'addome, le cosce e i piedi, sia nelle forme che nel trattamento delicato ed elastico delle carni. In generale le superfici sono lavorate in modo così magistrale, il passaggio dei muscoli è talmente fluido e il trattamento del marmo così accurato, delicato e finito, che non si può desiderare di vedere nulla di più compiuto in

questo genere, <203> nulla di più perfetto. Il fascino magico della compiutezza di una materia così candida è il motivo principale per cui il Perseo incanta tutti gli amatori e conoscitori: anzi, anche se una sensibilità elevata si è vista ingannata nell'aspettativa di un godimento artistico puro, l'occhio rimane comunque attaccato alla bella superficie.

Nella strana forma dell'elmo sembra che il gusto dell'artista sia stato beffato dalla propria erudizione antiquaria oppure dal consiglio di qualche dotto antiquario. L'elmo di Perseo, che questi secondo il racconto della fiaba ottenne da Orco, somiglia in tutto e per tutto al berretto frigio che abbiamo visto indosso alle figure di Paride e Mitra; solo che questo berretto è alato e accanto alle ali sporgono un paio di orecchi non del tutto dissimili da quelli di un maiale: [ad ogni modo] il risultato è quello di un copricapo strano, alquanto arrischiato per l'effeminato volto dell'eroe.

Anche il rimedio di cui il Canova si è servito in questo caso per risparmiare alla figura <204> il tronco di sostegno non merita gran plauso. Dalla spalla sinistra di Perseo scende dietro,

in diagonale verso il tallone sinistro e fino a terra, un vestito avvolto e privo di pieghe che somiglia a un lenzuolo. Tale vestito non presenta appunto increspature se non quelle tipiche di un panneggio nuovo che è stato appena dispiegato. Questa specie di strascico destinato a sostenere la figura è veramente privo di gusto e l'artista avrebbe fatto meglio a seguire l'esempio degli antichi, posando semplicemente un tronco accanto alla figura.

Per l'affinità del soggetto consideriamo a questo punto anche un altro lavoro CANOVIANO, di poco successivo, che questi espose nel proprio studio nell'anno 1802: un'opera che merita le stesse critiche qui mosse al PERSEO. Come quello, esso supera le dimensioni naturali, sta in piedi e dovrebbe raffigurare un *Mars pacifer*. Nella destra la figura tiene un ramo d'ulivo e sul tronco di sostegno dietro ad essa è posato l'elmo del dio della guerra, all'interno del quale si annidano delle colombe, <205> mentre la spada è appesa pacificamente accanto ad esso. PERSEO non era certo un eroe, ma questo MARTE non è né una divinità, né un eroe. Di tutti i tratti che appartengono al carattere di MARTE – l'audacia, il coraggio, il corpo allenato, la destrezza ecc. – qui non è

presente alcuna traccia visibile; e siccome i singoli frammenti di questa statua non derivano da alcun bel modello, essa non ha nemmeno il merito di singole straordinarie bellezze. La figura nel suo insieme è, a causa delle sue sproporzioni, goffa e pesante, l'atteggiamento è impacciato e privo del dovuto equilibrio; e niente offre un'impressione più sgradevole che pesantezza e goffaggine quando manca loro la stabilità della posa. La testa presenta una fisionomia ottusa, un'espressione brutale, senza alcun carattere ed è deforme nel suo impianto; lo stesso può dirsi del petto, che è eccessivamente largo e pesante come la parte superiore del corpo; l'addome invece è troppo allungato e i fianchi sono troppo stretti rispetto alla parte superiore del corpo. Cosce e gambe non sono da biasimarsi, ad eccezione dei malleoli, che sono troppo gonfi. La <206> schiena è, come nel PERSEO, ben riuscita anche in questa figura. Siamo dunque costretti a annoverare il MARTE PACIFICATORE fra le peggiori opere CANOVIANE; e consideriamo un'ulteriore prova della nostra affermazione il fatto che soggetti eroici – divinità ed eroi – non siano il genere preminente del nostro artista. Non ci è giunta notizia che CANOVA abbia in seguito scolpito questa figura in marmo, e

siamo convinti del fatto che né l'arte, né la fama dell'artista subirebbero una perdita, se questo *Mars pacifer* fosse colpito dallo stesso destino del PALAMEDE.

Passiamo ora a considerare il già nominato gruppo di AMORE E PSICHE in piedi, l'opera che ha segnato il trionfo del CANOVA, e l'unica che meriterebbe un posto accanto ai capolavori antichi, semmai fosse lecito alle opere d'arte moderna di infiltrarsi nel sacro recinto dell'antichità. Si tratta di una replica del già <207> accennato gruppo AMORE E PSICHE che appartiene al principe MURAT. Alla PSICHE CON LA FARFALLA, nota ormai al lettore, l'artista ha associato un AMORE per unirli in uno dei suoi gruppi più deliziosi. AMORE, nelle fattezze di un fanciullo dodicenne, si appoggia con espressione di intima tenerezza a PSICHE, che è anch'essa una giovane nell'età della crescita; con la testa appoggiata alla sua spalla sinistra, egli avvolge il braccio destro in un gesto confidenziale intorno al suo collo, mentre PSICHE tiene la sua mano con la propria sinistra, posandovi una farfalla che regge nella destra. Il significato allegorico di questa immagine alluderebbe a PSICHE CHE SI ABBANDONA AL PROPRIO AMORE. Ora che ci accingiamo ad analizzare questo lavoro, ci rendiamo conto che è più facile criticare un'opera difettosa e malriuscita che elogiare con termini adeguati l'eccellenza di un capolavoro. Vano sarebbe ogni nostro tentativo di illustrare in modo da rendere intuibile la tenue leggiadria di PSICHE, la bella costituzione di AMORE, il fascino giovanile delle membra delicatamente modellate, <208> la grazia dell'atteggiamento, l'espressione di intimo affetto con cui esso si accosta all'amante e la pura delizia che trasfigura i volti dei due amanti. L'arte contemporanea non ha prodotto niente di più leggiadro, niente di più amabile. La più bella unità domina nella totalità della composizione e in ogni figura. L'invenzione, la raffigurazione e l'esecuzione sono di pari eccellenza, talché non osiamo definire quale di questi aspetti sia più encomiabile: l'invenzione piena di spirito, la bella disposizione del gruppo, la delicata costituzione dei corpi giovanili, l'animata espressione del sentimento di tenerezza oppure la perfezione meccanica. Tutti questi elementi gareggiano tra loro in eccellenza, mentre nel bell'insieme sinfonico che li riunisce rappresentano un godimento artistico di grande purezza. Per quanto il corpo di PSICHE sia incontestabile, quello di AMORE sembra

comunque preferibile. Su di esso si concentrano gli sguardi da ogni punto di vista, e ad esso ritornano con un desiderio continuamente rinnovato. Il suo <209> bel corpo interamente nudo, la posa ricca di dolci contrasti, nonché il senso di vita tiepida ed allegra che tutta la figura sembra respirare, offrono un piacere ben più elevato della figura semivestita e della posa più riposata di Psiche. Fra le due teste vorremmo invece dare la preferenza a quella di quest'ultima. Soltanto di rado ci sarà dato di trovare membra più sottili e di più bella costituzione dei piedi di queste due figure. Perché quest'opera d'eccellenza fosse liberata di qualsiasi macchia che il gusto rivela in essa, auspicheremmo che i riccioli, in particolare sulla testa di Amore, avessero un'acconciatura più naturale e libera, che il vestito di Psiche avesse uno stile più puro e la superficie del marmo la sua purezza originaria. Abbiamo visto il gruppo nel momento in cui l'esecuzione era stata appena portata a termine, prima che l'artista gli desse la sua verniciatura dall'effetto ammorbidente, e quindi ci siamo rallegrati delle forme pure e dell'esecuzione delicata; ad ogni modo anch'esso non doveva sottrarsi al suo velo cereo. È inspiegabile come il Canova possa essere convinto che questa ver-

niciatura <210> abbellisca le sue opere; peraltro qui fortunatamente è stata applicata con moderazione. Questo gruppo all'epoca era destinato ad ornare una delle stanze di rappresentazione di Madame Bonaparte alla Malmaison.

Cogliamo l'occasione per confrontare questo gruppo, in quanto raffigurazione rappresentativa dell'arte moderna, con il noto omonimo gruppo antico, già collocato al Museo Capitolino e oggi nel Museo di Parigi; [tale confronto] ci permetterà di vedere come l'artista contemporaneo e quello antico abbiano trattato lo stesso soggetto in una raffigurazione simbolica. L'idea del contemporaneo è delicata e piena di spirito; la sua rappresentazione è incontestabile nella disposizione, come del resto nel carattere, nell'espressione e nella forma delle figure, e anche il trattamento tecnico è di una tale eccellenza che in tutti questi aspetti essa potrebbe stare accanto al gruppo antico. Eppure anche quest'opera non smentisce il proprio carattere generalmente sentimentale, per cui l'arte contemporanea si distingue in sostanza <211> dall'arte antica. Quest'ultima includeva anche l'immateriale[a]

[a] Ted. *das Geistige*.

nel proprio campo di raffigurazione visiva e lo seppe rappresentare simbolicamente, sempre nel modo più semplice, chiaro e piacevole. L'arte moderna, incline al contrario a smaterializzare[a] ciò che appartiene alla sfera dei sensi, predilige piuttosto allungare la strada attraverso l'uso di allegorie, ed appellarsi – con i suoi riferimenti lontani ed artificiali – alla ragione e all'arguzia piuttosto che all'immaginazione e al sentimento. E anche qui si possono riconoscere questi così diversi obiettivi dello spirito artistico. Nel gruppo antico in cui Amore bacia Psiche la raffigurazione è tutta simbolica; l'idea poetica implicita è rappresentata nel modo più intuibile e pertinente. Il bacio è l'espressione naturale dell'intimo legame di due amanti, il sigillo che conferma l'unione dei cuori: non esiste, dunque, simbolo più naturale ed appropriato dell'amore che l'abbraccio e il bacio. Il gruppo antico non esige alcuna spiegazione. Mentre in quello contemporaneo la farfalla che Psiche <212> posa sulla mano di Amore è un segno allegorico che esprime il contenuto della raffigurazione solo indirettamente invece di renderlo visibile in modo immediato, tramite un segno

[a] Ted. *vergeistigen*.

naturale. L'allegoria invece è per l'arte soltanto un aiuto in caso di emergenza, qualora il suo linguaggio naturale non sia sufficiente; il segno allegorico si rapporta a quello naturale come la nostra madrelingua a una lingua straniera acquisita in età avanzata. Nella prima il pensiero e il segno sono diventati per noi un tutt'uno; nella seconda dobbiamo prima tradurre nella nostra lingua il senso di quella straniera, mentre nel frattempo l'impressione perde buona parte della sua forza sensoriale, e insieme all'intuibilità svanisce anche l'interesse. Ciò è confermato anche dal confronto di entrambi i gruppi; in quello contemporaneo le figure ci interessano prevalentemente per l'espressione sentimentale di languida tenerezza; in quello antico l'espressione ingenua dell'azione raffigurata, il momento del bacio, è il centro dell'interesse. L'allegoria del gruppo moderno, <213> piuttosto che aumentare il sentimento di delicatezza, tende piuttosto a raffreddarlo; mentre in quello antico nel momento del bacio esso raggiunge la maggiore intensità di espressione; per non parlare del fatto che l'allegoria dell'opera moderna non mostra nemmeno una necessaria determinazione e correttezza di pensiero: un errore in cui – come abbiamo visto – incorre spesso il

nostro artista nelle sue allegorie. Di fatto nel gruppo CANOVIANO sono presenti ben due rappresentazioni di PSICHE, come FANCIULLA e come FARFALLA. Un filosofo tedesco direbbe: il soggetto stesso si sostituisce all'oggetto; purtroppo però tale sostituzione non funziona tanto bene in arte come in filosofia. Malgrado ciò, forse ci saranno degli osservatori sentimentali, amanti dell'indeterminatezza ed ambiguità, che preferiranno il gruppo moderno, perché in un'opera del genere si possono trasporre tanti significati. Ma chi ritiene il segno – che la stessa natura ha eletto a simbolo del più bello dei suoi impulsi – più intelligibile, pertinente e bello di qualsiasi <214> altro segno artificiale; chi preferisce l'espressione naturale degli affetti a quella allegorica; chi predilige un'idea bella ad una bella esecuzione si dichiarerà, nonostante tutto il fascino dell'opera moderna, a favore del gruppo antico.

L'anno 1802 il CANOVA venne chiamato a Parigi per eseguire il busto di NAPOLEONE, destinato a una sua statua colossale. Esposti nello studio dell'artista si potevano vedere già all'inizio del 1803 il modello di questo busto e successivamente anche il modello della statua colossale, in dimensioni originali. Poiché non

abbiamo mai visto l'originale, non siamo in grado di dare un nostro giudizio circa la verosimiglianza del busto. Le affermazioni di costoro che lo conoscono differiscono notevolmente su questo punto: per alcuni la somiglianza è insufficiente fino a rendere il ritratto irriconoscibile, altri ne trovano un grado elevato; probabilmente perché taluni considerano il ritratto come una trascrizione letterale, altri come una libera traduzione dal modello, ovvero dal linguaggio della natura a quello dell'arte; e <215> a seconda di queste divergenti visioni dovranno differire anche i giudizi. Noi qui pertanto vorremmo considerare il ritratto esclusivamente come un'opera d'arte, e come tale l'opera in questione rappresenta una delle fisionomie più caratteristiche, significative ed espressive che si possano ammirare. A prima vista esso annuncia un uomo ben al di fuori del comune; con tutto ciò esso è trattato in uno stile veramente grandioso e nobile: anche l'acconciatura dei capelli è eccellente. L'artista sostiene che difficilmente – anche se avesse avuto libertà di scelta – avrebbe trovato un modello originale più adatto al ruolo di un ritratto statuario nell'antico carattere eroico; e il suo busto dimostra che non si tratta di mera adulazione.

Difficilmente in un busto ritratto si troverà una fisionomia più significativa, grandiosa ed energica unita a forme più nobili. Nella sua riproduzione l'artista ha certamente idealizzato l'originale – e doveva farlo a ragion veduta, dato che esso doveva diventare non solo un busto, ma una statua nel carattere eroico – ma l'ha idealizzato come si devono idealizzare i ritratti quando <216> aspirano a meritare il nome di OPERA D'ARTE, e con questa mossa egli si è rivelato un grande artista. Confessiamo di non aver visto di meglio in questo genere. I pregi di questo busto di NAPOLEONE, nel quale l'artista è riuscito a superare se stesso, saltano ancora di più agli occhi se li confrontiamo con gli altri busti-ritratto del CANOVA, quelli ad esempio del cavaliere EMO, di papa REZZONICO, del RE DI NAPOLI. Come opere d'arte e immagini caratteristiche, tutte le altre rappresentazioni di NAPOLEONE che abbiamo visto sono nettamente inferiori a questa. Il primo busto di BONAPARTE era stato modellato a Milano nel 1796, mentre questi stava intraprendendo la sua prima campagna in Italia: il suo autore, l'infelice scultore CERACCHI, venne in seguito giustiziato a Parigi per aver partecipato a una congiura. Anche tale busto era idealizzato, il suo carattere era grandioso e

imponente, però in confronto al busto CANOVIANO esso risulta vuoto e manierato. Gli altri sono poco significativi e non possono prendersi in considerazione come opere d'arte. Se è vero che il busto CANOVIANO <217> sia stato dichiarato prototipo di tutte le rappresentazioni pubblicamente esponibili dell'imperatore NAPOLEONE, esso allora si merita questo privilegio; e l'eroe del secolo passerà alla memoria dei posteri con un'immagine degna della sua grandezza. Se poi il corpo per questo busto fosse altrettanto felicemente riuscito, la figura eroica di NAPOLEONE sarebbe l'opera più caratteristica, nobile e perfetta del CANOVA.

Tuttavia anche questa statua riconferma la constatazione suddetta, secondo cui i soggetti eroici non appartengano alla specifica sfera di competenza del nostro artista. Quel che trovavamo biasimevole nei suoi precedenti lavori di simile contenuto – la mancanza di definitezza, carattere e vigore – dobbiamo rimproverargli anche in questo caso. La figura non soddisfa le aspettative suscitate dal busto di NAPOLEONE, che è bello, caratteristico e trattato in sintonia sia con lo spirito che con lo stile degli antichi. In esso, l'artista ha risolto in modo più che soddisfacente il suo compito di raffigura-

re il carattere individuale del modello con verità ideale. <218> D'altro canto non possiamo elogiare ugualmente il suo aspetto, che non ha né il carattere ideale di un eroe, né un qualsiasi carattere individuale. – Ma prima di giudicare tale opera premettiamo una sua descrizione.

La figura, dell'altezza di quindici palme incluso il basamento, è rappresentata in piedi, nell'atto di compiere un passo in avanti. La gamba destra avanza con il ginocchio piegato; il braccio destro si tende – dal gomito in giù – in avanti e la mano regge una sfera su cui è collocata una Vittoria alata. Anche il capo è rivolto verso destra in modo che l'intero lato destro della figura proceda dalla testa ai piedi verso una direzione, mentre l'intero lato sinistro retroceda verso la direzione opposta. La gamba sinistra arretra di un lungo passo. Il braccio sinistro levato forma un angolo con la piega del gomito e tiene una lancia che funge contemporaneamente da supporto. Sul braccio è posato un lungo manto <219> che si stende con ricchezza di pieghe dalle spalle fino ai polpacci, riempiendo con la propria estensione lo spazio creatosi per il braccio alzato fra il corpo e la lancia. Per il resto la figura è com-

pletamente nuda.

Se costruiamo l'immagine di una figura sulla base di questa descrizione, ci rendiamo conto anche senza alcuna illustrazione che l'atteggiamento scelto qui dall'artista non può presentare contrasti gradevoli. Questa mancanza accomuna la statua di Napoleone a quella di Perseo, che è similmente inclinata verso un lato (quello sinistro). Tale indifferenza nei confronti del contrasto fa sì che la ricerca di un bell'atteggiamento o movimento della figura sia senza speranza da ogni punto di vista. A quest'errore si aggiunge il fatto, non meno importante, che la figura è priva di un appoggio sicuro e di un istante ben definito del movimento, grazie al quale si potrebbe indicare con esattezza se è ferma oppure in moto. Essa invece non poggia saldamente né sulla gamba portante che avanza, <220> né su entrambe le gambe insieme: il suo atteggiamento è semplicemente instabile e traballante. La posizione delle gambe e lo spingersi avanti del fianco destro sembrano accennare a una posa di avanzamento, mentre il modo in cui la mano sinistra regge la lancia allude piuttosto a un atteggiamento statico. Infatti l'incedere di tale figura è simile a quello di un essere umano che

attraversa una palude senza avere un terreno solido sotto i piedi. Il passo e la posa così instabili saltano agli occhi al primo sguardo e un inglese, a cui tali aspetti non sfuggivano, pensava che l'immagine rappresentasse il ruolo politico dell'allora primo console.

Anche il carattere della figura è tanto indefinito e traballante quanto il suo atteggiamento: la sua bella testa ricca di espressione perde perciò parte del suo effetto. Dal momento che l'artista decise di raffigurare nudo il suo Napoleone, a modo degli eroi antichi, avrebbe dovuto innanzi tutto dare un carattere ben definito alla figura. <221> E le strade da seguire erano due: o poteva fare uso dell'ideale eroico derivato dai greci, con cui i romani erano usi rappresentare, nudi e rivestiti di una corazza, i loro celebri condottieri e imperatori, come ad esempio il Pompeo di Palazzo Spada, l'Adriano nudo con l'elmo del Museo Capitolino e altri. Nel caso di questa scelta era sufficiente rendere il ritratto somigliante nel volto e adeguarlo bene alla figura. Altrimenti, l'artista stesso doveva derivare il carattere individuale della figura dalla forma della sua idea, e poi saperlo raffigurare idealmente a seconda del suo scopo; doveva dunque tratta-

re tutta la figura allo stesso modo con cui aveva trattato la testa. Questa strada è indubbiamente la più difficile, possibile soltanto a condizione che la forma della sua idea abbia un carattere veramente adeguato alle esigenze artistiche, ben definito e adatto al trattamento ideale. Si può dire dell'uomo interiore, morale ed estetico <222> che ogni individuo porti in sé il proprio ideale; mentre per quanto concerne l'uomo esteriore e fisico, questa affermazione è ridimensionata da eccezioni talmente numerose che il suo verificarsi nell'ambito delle arti figurative non può che essere attribuibile al caso. E se ciò dovesse anche accadere, soltanto un talento eccezionale, abile e felice nell'espressione artistica del caratteristico sarebbe in grado di assurgere a tale compito. In tal caso però sorgerebbe un'opera veramente originale e l'artista moderno che fosse riuscito a crearla avrebbe gareggiato onorevolmente con gli antichi, che possedevano tale segreto. Presso i greci le disposizioni fisiche venivano addestrate adeguatamente e con ogni cura, costituendo una parte fondamentale della loro educazione, mentre noi moderni tendiamo a trascurare questo aspetto; eppure anche presso di loro non importava affatto se l'individualità reale fosse adeguata

allo scopo ideale dell'arte; infatti, quando creavano dei ritratti in forma di statua, soltanto la <223> testa recava il carattere verosimile della persona, mentre alla figura conferivano invece il carattere generico della categoria a cui apparteneva.

Non è questo il luogo per valutare se le virtù politiche e morali che formano il carattere di un eroe moderno possano essere riconoscibili dalla sua apparenza esteriore, in modo tale che l'artista possa renderle visibili in una scultura ideale e con un carattere della figura che sia adeguato al pensiero; come fecero gli scultori antichi, che nell'ideale eroico raffiguravano le virtù fisiche dei loro eroi in modo caratteristico. Ad ogni modo, anche se il risultato [di tale indagine] dovesse essere negativo, possiamo esigere che un artista che si è prefisso di affrontare un problema lo sappia risolvere; che l'artista intenzionato a creare una figura nuda le dia un carattere, e che tale carattere sia conforme al pensiero di tale soggetto, indipendentemente dalla questione se l'artista abbia derivato il carattere <224> dall'individuo oppure dalla categoria alla quale per sua natura esso appartiene. Il carattere è la base della bellezza; senza carattere qualsiasi figura

nell'arte, per quanto possa anche essere colossale, è un nulla estetico, privo di significato e di valore.

Nella sua figura di NAPOLEONE il CANOVA non ha scelto né l'una né l'altra delle due vie che abbiamo illustrato: non le ha conferito il carattere ideale di un eroe, né un qualsiasi carattere individuale. Oltre a questa mancanza di carattere, essa manifesta le stesse sproporzioni, presenti in diverse altre sue sculture, e costitutive ormai della sua maniera: il petto troppo largo e ingrossato che appesantisce la parte superiore del corpo, l'addome troppo lungo, i fianchi troppo stretti a cui manca la forza per reggere il torso e per dare stabilità alle cosce, infine i piedi che hanno delle forme sgradevoli. Tali difetti sono riscontrabili nell'ERCOLE FURIOSO, nei due <225> PUGILI, nel PERSEO e nel *Mars pacifer*. Le estremità, in particolare le braccia, le mani e i piedi sono del comune carattere naturale; e per quanto la figura sia grande, le manca comunque la grandiosità. La testa non sta correttamente in mezzo alle spalle e la spalla destra non è posta in modo adeguato alla sua posizione. La sfera su cui poggia la Vittoria sembra una palla da gioco nelle mani di un adulto, non riempie il pugno dell'eroe che la sta

afferrando. Il lungo panneggio pende dal braccio ed è piegato in modo troppo fine e sottile per una statua di tali dimensioni; sembra infatti di un tessuto setaceo – un eroe vestito da damerino. Alcune delle sproporzioni e scorrettezze qui denunciate sono forse attribuibili allo spazio ristretto dello studio nel quale l'artista ha modellato la sua figura, in cui non gli era possibile di osservarla dalla giusta distanza. In ogni caso tali mancanze non dovevano rimanere nascoste al suo occhio, <226> perché si sono rivelate anche ad altri che hanno visto l'opera nello stesso luogo. Questa figura è dunque ben lungi dal risultare uno dei migliori lavori del Canova: essa appartiene piuttosto a quelli di errata impostazione; e fra i ritratti statuari e monumenti di collocazione pubblica daremmo di gran lunga la preferenza, sia per lo stile che per il carattere, alla statua del Re di Napoli di cui abbiamo parlato in precedenza*.

* <226> Mentre questa statua di Napoleone veniva tradotta in marmo, Pio VII si recò in visita allo studio di Canova. Dopo aver dato agli operai l'opportunità di avvicinarsi al pontefice nelle sale per baciargli il piede e per ricevere la sua benedizione, come si usa fare in questi casi, il papa passò anche nella stanza in cui stavano progredendo i lavori di questa statua, per la quale l'artista era riuscito ad ottenere un blocco di marmo molto grande e di particolare purezza, privo di macchie.

<227> Finisce a questo punto la rassegna critica delle sculture che il Canova ha realizzato nell'arco di circa vent'anni, fino alla metà dell'anno 1803; l'autore di questo scritto le ha viste frequentemente e in varie forme: in parte come modelli, in parte come opere eseguite in marmo, in parte come calchi. Nel frattempo l'industrioso artista ha completato diversi altri lavori cui accenneremo sulla base delle notizie di cui disponiamo; non avendoli visti personalmente non possiamo permetterci di formulare un giudizio su di essi. Si tratta delle seguenti [opere]:

Una copia della Venere dei Medici, destinata a riempire lo spazio vuoto creatosi nel museo fiorentino <228> dopo il furto dell'originale, portato prima a Palermo e poi a Parigi.

Una venere nell'atto di uscire dal bagno, inventata dall'artista stesso; la postura è quel-

Il pontefice rimase ammirato dalla bellezza del marmo e l'artista gli rivelò la sua intenzione di <227> scolpire i busti di Sua Santità e dell'imperatore Francesco con lo scarto ricavato da questo blocco; e il fatto che Napoleone, insieme allo stesso papa che lo aveva unto, venissero scolpiti dal medesimo blocco di marmo riempì di gioia il santo padre.

la accovacciata della Venere dei Medici, ma il petto e il grembo non sono coperti dalle mani come fa quest'ultima, bensì avvolti da un panneggio: dunque probabilmente un tentativo di migliorarla.

Una STATUA DELLA PRINCIPESSA B.[Borghese] seminuda che mostra tutta la parte posteriore, sdraiata su un divano: la testa dall'espressione civettuola è appoggiata su una mano, l'altra regge una mela con grazia francese. Questo ritratto *all'antica* ha procurato qualche fastidio agli abati amatori d'arte: uno di essi l'ha definita una *Venus victrix victa*, cioè caduta sul campo di battaglia e a questo fatto egli attribuiva anche il cattivo gusto con cui sono lavorati i panneggi e il divano. <229>

Il BUSTO di PAPA PIO VII.

Il BUSTO dell'IMPERATORE FRANCESCO II.

PALAMEDE eseguito in marmo, che ha avuto una sorte infelice.

Un MONUMENTO PER IL DEFUNTO INCISORE VOLPATO, compatriota ed amico di vecchia data dell'artista.

TESEO CHE UCCIDE IL CENTAURO, un gruppo colossale alto 17 o 18 palmi e della stessa larghezza di base. A.W. SCHLEGEL ha fornito nell'«Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung» alcune notizie dettagliate circa il modello di quest'opera, che qui intendiamo riprodurre per amore di completezza:

«Sono convinto che quest'opera superi ampiamente sia il gruppo di Ercole e Lica, sia i due pugili, ovvero gli altri tentativi del CANOVA nel genere della forza e della violenza. Dell'Ercole è stato ripetutamente criticato lo spropositato <230> uso di forza per un'azione così poco impegnativa come questa, nonché il modo artificioso e contorto con cui scaraventa il fanciullo. L'azione dei due pugili è più pacata, perché essi sono rappresentati rispettivamente nella preparazione e nell'aspettativa dell'attacco. Senza considerare i muscoli gonfiati, tutte queste figure hanno in comune qualcosa di adiposo in luogo di carni asciutte: aspetto che le rende femminili* e che deriva a mio

* <230> Un'analisi più approfondita rivelerà che il rigonfiamento e l'imponenza dei muscoli, che è particolarmente accentuato ed esasperato nelle statue sopra citate, appartiene a tutte le figure CANOVIANE, perfino a quelle leggiadre e giovanili, seppure in misura ridotta;

parere <231> dall'imitazione travisata del torso [di Belvedere]. Il disegno del Teseo è più severo e l'atteggiamento, pur estremamente violento, [è] libero e naturale. Il corpo di cavallo del centauro è schiacciato per terra dalla supremazia del suo avversario (e ciò ha il vantaggio di risparmiare un sostegno alquanto disturbante); solo con le zampe posteriori egli sta cercando di risollevarsi. Di fronte ad esso Teseo punta il ginocchio contro il suo addome umano, <232> lo prende con la sinistra alla gola, mentre solleva la destra per spaccargli la testa con la clava. Il centauro tenta di difendersi aggrappandosi al braccio di Teseo con la destra, mentre l'altra mano in segno di disperazione è schiacciata a terra con

l'eccellente trattamento del marmo fa sì che in quel materiale lo si noti di meno, mentre nei calchi esso è più evidente. E confrontando le sue varie Ebe, Psiche e gli Amori, con figure antiche dello stesso carattere, tale aspetto risulta ancora più evidente; in quest'ultime la tenera pienezza dei muscoli <231> dimostra comunque una superficie piana, motivo per cui i muscoli si presentano solidi e tesi nella mera apparenza formale, mentre nelle figure CANOVIANE non si trovano questi sottili livellamenti: tutto si amalgama in forme arrotondate e indefinite, e proprio ciò conferisce un carattere peculiare alla sua maniera. Uno dei più eccellenti scultori di Roma ci ha segnalato per primo questa particolarità, che abbiamo potuto poi riscontrare in tutte le opere del CANOVA.

le dita tese: quest'ultima, pur tenendo conto della natura selvaggia del centauro, mi è parsa un po' troppo grande. Al Teseo non è necessario alcun fusto d'albero o altro oggetto che funga da sostegno: vi è un panneggio che pende dal braccio sinistro e che preme contro il piede sinistro steso dietro, come spinto dal vento o dal movimento. Questa soluzione, già messa in atto nel Perseo, in questo caso non appare particolarmente felice; un drappeggio così pesante, se non fosse cascato a terra per il movimento, lo avrebbe sicuramente ostacolato. In ogni modo, a mio parere questa realizzazione manca piuttosto di pietà che non di potenza. Il corpo schiacciato e il collo strozzato del centauro fanno proprio pena a vedersi. Una lotta raffigurata in questo modo di preannunciare <233> l'imminente eliminazione di una parte, è un soggetto crudele; del resto non è un mostro che perisce. Un artista greco avrebbe forse nascosto il lato umano della natura del centauro, concentrandosi sull'attacco contro la sua parte selvaggia».

*****

Fino ad ora abbiamo accompagnato l'artista nella sua carriera di SCULTORE; sarà interes-

sante, a questo punto, conoscerlo anche come PITTORE. A tale scopo sarà sufficiente una breve sosta nel suo gabinetto di pittura. In esso vedemmo i seguenti lavori di sua mano:

Una VENERE nuda a grandezza naturale, sdraiata su un letto e con uno specchio in mano. Per questa figura una bella fanciulla di Trastevere gli fece da modella: motivo per cui è solito definirla la sua VENERE TRASTEVERINA. Tale dipinto è stato anche inciso in rame. <234>

Un'altra VENERE NUDA SDRAIATA, in posizione diversa, dormiente. Le si avvicina un satiro coronato di foglie di vite.

Le TRE GRAZIE – tutte di mezza figura – colte in reciproco abbraccio**.**

Una MADRE CON TRE FIGLI, dei quali uno è appoggiato al suo petto, mentre gli altri due le giocano intorno.

Una FIGURA FEMMINILE NUDA rappresentata nell'atto di vestirsi, a mezza figura.

CEFALO che compiange la morte di Procri da

lui uccisa, piegato sopra il suo corpo.

Una SUONATRICE DI LIUTO, a mezza figura.

DUE TESTE di dimensioni superiori al naturale, nella maniera di GIORGIONE.

Un RITRATTO DI TESTA DI UN VECCHIO, nel gusto dei pittori antichi.

Il RITRATTO DELL'ARTISTA eseguito da lui medesimo. <235>

Questi dipinti ci sembrano meritare particolare interesse, perché offrono ulteriori rivelazioni circa il carattere artistico del CANOVA, mentre confermano quel che era già emerso dai suoi lavori scultorei. Quando gli scultori dipingono, predomina nei loro lavori solitamente la FORMA, perché questa è l'elemento della loro arte, nonché oggetto principale della loro ricerca artistica. Ciò è dimostrato in modo piuttosto evidente dalle pitture di MICHELANGELO, nelle quali il senso plastico predomina su quello pittorico. Mentre nei dipinti CANOVIANI si può constatare proprio il contrario, altro aspetto per cui è accostabile al BERNINI, il quale – come del resto anche

Canova – era più interessato all'attrattiva della materia che alla definizione formale e del carattere: fu infatti [il Bernini] una sorta di Rubens della scultura. Le pitture del Canova sono talmente indefinite e deboli nel disegno, prive di forma e carattere, morbide e delicate, da sembrare creazioni di un talento femminile. Infatti, persino i dipinti di Angelika [Kauffmann], che portano in modo così evidente il carattere del suo gentil <236> sesso, hanno più definizione nel disegno e dimostrano una conoscenza più approfondita di forma e figura rispetto ai suoi. D'altra parte nel colorito il Canova supera diversi pittori di mestiere; vi si mantengono i buoni fondamenti della scuola veneziana: è robusto, pastoso, mostra buoni colori locali, tinte vere, tonalità piacevoli, verità nell'espressione della materia; nei panneggi e drappi vari [si conserva] il colorito fresco e succoso degli ottimi maestri di quella scuola; però i suoi contorni sono fortemente sfumati e nebulosi, e talvolta si ha l'impressione di vedere volti e figure attraverso un velo di profumo, nel quale esse appaiono come semi-evaporate. I volti sono sempre leggiadri, ma sempre privi di carattere, e di una dolcezza leziosa, spesso intrisa di languore. Dalla scelta dei soggetti e ancor più dal loro trattamento risulta come prevalga la sua inclinazione alla graziosità delicata e al fascino dolce; da ogni elemento emerge che il Canova <237> è miglior pittore che disegnatore: la materia lo attrae più della forma e riesce soltanto in quel tipo di bellezza che tende al fascino e alla graziosità. Non stupisce dunque che questa indole naturale del suo talento – la tendenza a dipingere – emerga anche dalle sue sculture; e che in quest'ultime l'artista arrivi a buoni risultati nel tenero, leggiadro e giovanile, ovvero quando la stessa indeterminatezza diventa anche un elemento caratteriale. Le sue figure importanti, vigorose ed eroiche sono invece quasi sempre malriuscite, perché estranee alla sfera del suo talento e alla sua sensibilità, sebbene egli tratti con molto piacere tali soggetti. Ma la qualità dei risultati vale sufficientemente a dimostrare che queste scelte lo pongono in contraddizione con se stesso: in arte egli vuole ottenere a forza ciò che la natura gli ha negato. Basta rivolgere uno sguardo esaminatore alle sue Psiche ed Ebe, agli Amori, ai vari Geni, e alle figure femminili che ornano il monumento dell'arciduchessa Cristina, e d'altro canto <238> all'Ercole furioso, ai Pugili, alle statue di Perseo, Marte, Napoleone, e ai lavori in rilievo per

individuare appieno il carattere artistico proprio del CANOVA, in modo da rendergli giustizia tenendo conto sia delle sue potenzialità che dei suoi limiti.

L'autore dell'ABBOZZO DI UNA STORIA DELL'ARTE DEL XVIII SECOLO, una parte dell'opera meritevole dedicata a WINCKELMANN E AL SUO SECOLO, ha giustamente avanzato il paragone con MENGS, con il quale infatti Canova condivide più di una caratteristica: la predisposizione naturale, sua formazione e poi applicazione. Proprio la mancanza di un'autentica immaginazione plastica, dalla quale derivano l'incapacità di inventare figure caratteristiche e la consuetudine di creare in modo atomistico; l'inadeguatezza nei confronti delle forme definite e severe, nonché dei soggetti seri, vigorosi, eroici <239> e patetici; la ricerca di un genere di bellezza più delicato e leggiadro, la mancanza di stile e il compiaciuto fascino per la perfezione meccanica – sono questi i tratti che distinguono il carattere artistico di MENGS, e che ritroviamo in CANOVA. Solamente, il talento del pittore nordico era più aspro, severo, travagliato e pensoso, mentre quello dello scultore italiano risulta più adattabile, clemente, fertile e sensibile – un fatto che dipen-

derà in parte dagli estremi opposti di severità e liberalità, che entrambi gli artisti hanno conosciuto nel corso delle loro rispettive formazioni, in parte dalle loro diverse nature e temperamenti nazionali. Ciascuno di essi ha resuscitato la propria arte dallo stato di deliquio in cui erano cadute la pittura e la scultura; e tale merito è stato riconosciuto e ricompensato loro in vita. Non crediamo tuttavia che il primo abbia veramente esercitato un'influenza sulla formazione del secondo. Il loro orientamento è analogo sul piano delle ricerche e <240> del gusto, e ciò sembra derivare dalle loro affini predisposizioni, che potevano essere sviluppate liberamente, in circostanze simili e a riparo dalla dominante corruzione del gusto dell'epoca.

L'uomo CANOVA in questo caso è al di fuori della sfera di nostra competenza; eppure vi sono tratti in cui convergono l'uomo e l'artista, essendo uno solo l'animo che produce le disposizioni estetiche e morali; e dunque non possiamo fare a meno di concludere il nostro quadro del suo carattere artistico con alcuni accenni all'umanità dell'artista.

CANOVA vive immerso appieno nella propria

arte; la quale gli è insieme fonte di lavoro e di piacere, ma ormai anche di fama e guadagno. La quantità di opere che ha prodotto nell'arco di ventitré anni sono la testimonianza della sua ininterrotta attività; e i progressi notevoli manifestati in particolare in quelle più recenti, nelle quali egli è rimasto all'interno della propria sfera, sono <241> la prova migliore della sua instancabile ricerca di perfezione. Questo è il lato apprezzabile di lui come artista. Ma è ancora più rispettabile come uomo. La naturale estroversione, bontà e clemenza del suo carattere; il suo comportamento gentile e cordiale nei confronti di tutti, la sua modesta e accettabile consapevolezza del proprio valore non conoscono né presunzioni d'artista né invidie contro altri; e nemmeno la sua fama diffusa in tutta l'Europa, le onorificenze ricevute da tutti i grandi della terra, gli omaggi quotidiani dei suoi numerosi ammiratori e gli elogi esagerati degli adulatori sono riusciti a scomporre la sua serena disinvoltura; la sua natura generosa e il suo impegno caritativo da tempo gli hanno assicurato l'amore e il rispetto di chi lo conosce meglio. Le virtù personali di questo artista tanto amabile quanto rispettabile disarmerebbero la critica più severa se il carattere morale di un artista

potesse condizionare la valutazione <242> delle sue opere. Esse sono indubbiamente la causa del fatto singolare che CANOVA, anche fra chi lo invidia per la sua fortuna e fama, non ha nemici; e per quanto possano divergere, fra artisti e conoscitori, le opinioni che riguardano il suo merito artistico, una sola è invece la voce che si sente quando si parla del suo valore come uomo.

*****

<243>

Elenco di tutte le opere canoviane indicate in questo saggio.

I. Figure a tutto tondo e gruppi.

Euridice in marmo morbido; mezza grandezza [naturale]. Pagina 70
Apollo e Dafne, gruppo; modello. 73
Aesculapio, modello. 73
Orfeo che fa pendant all'Euridice, in marmo; mezza grandezza [naturale]. 73
Figura colossale; modello in creta. 73
Un Ercole giovane che strozza i serpenti; modello. 73
Ritratto statuario del marchese Poleni, di grandezza naturale; in marmo. 73
Dedalo ed Icaro, gruppo in marmo, di grandezza naturale. 74

I lavori sopra indicati sono stati realizzati dall'artista prima della sua partenza per Roma.

Apollo che si pone una corona d'alloro in testa, dell'altezza di tre palme, in marmo. 75
Teseo seduto sul Minotauro ucciso, gruppo in marmo. 76

<244>

Monumento a papa Clemente XIV Ganganelli, in marmo; con figure colossali. p. 80
Amore e Psiche, gruppo sdraiato; in marmo. 87-91
Replica dello stesso soggetto in marmo. 102
Amore con la testa a ritratto del giovane principe Czartorisky, in marmo. 93
Replica della stessa figura con volto ideale, in marmo. 93
Seconda replica dello stesso soggetto. 93
Venere ed Adone, gruppo seduto; modello. 94
Monumento a papa Clemente XIII Rezzonico, in marmo; con figure colossali. 94-101
Amore, affine a quelli precedenti, in marmo. 102
Venere e Adone, gruppo in piedi, in marmo; di grandezza naturale. 102-104
Monumento all'ammiraglio e cavaliere Emo; in marmo. 102, 110, 112
Psiche che regge una farfalla; in marmo. 102, 112, 113
Una Maddalena penitente, seduta, in marmo, in grandezza naturale. 127, 130, 131
Replica della stessa, in marmo. 131

EBE, in marmo. 131, 133, 136
Replica della stessa con alcune modifiche, in marmo. 136

<245>
ERCOLE E LICA, gruppo colossale in marmo. pp. 137-141
ERCOLE che uccide i propri figli. 141
CREUGANTE e DAMOSSENE, due pugili, in marmo; di grandezza ideale. 141-147
AMORE E PSICHE, gruppo in piedi, in marmo. 147
Replica dello stesso con alcune piccole modifiche. 206
PALAMEDE, in marmo; di grandezza ideale. 148
MONUMENTO ALLA DUCHESSA CHRISTINA D'AUSTRIA, in marmo. 149-188
Ritratto statuario del re di Napoli, [di dimensione] colossale; in marmo. 189
PERSEO con la testa della Medusa, in marmo; di grandezza ideale. 191
MARTE COME PACIFICATORE, modello di grandezza ideale. 204
STATUA DELL'IMPERATORE NAPOLEONE, [di dimensione] colossale, in marmo. 214, 217
Una COPIA DELLA VENERE MEDICEA, in marmo. 227
VENERE che esce dal bagno, in marmo, di grandezza naturale. 228
RITRATTO STATUARIO DELLA PRINCIPESSA B. [Borghese] con atteggiamento sdraiato; in marmo. 228
MONUMENTO ALL'INCISORE VOLPATO, in marmo. 229

<246> TESEO CHE UCCIDE IL CENTAURO, gruppo colossale; ancora in stato di modello. p. 229

II. BUSTI.

BUSTO DEL DOGE DI VENEZIA PAOLO RENIER, in marmo. 73
RITRATTO DI PAPA REZZONICO per l'omonimo monumento; in dimensione colossale. 216
RITRATTO DEL CAVALIERE EMO per l'omonimo monumento, in marmo. 216
RITRATTO DEL RE DI NAPOLI, per l'omonima statua; in dimensione colossale. 216
BUSTO DELL'IMPERATORE NAPOLEONE, in marmo; in dimensione colossale. 214
BUSTO DI PAPA PIO VII, in marmo. 229
BUSTO DELL'IMPERATORE FRANCESCO II. 229

III. LAVORI A RILIEVO.

SOCRATE salva la vita ad ALCIBIADE. 119, 225
SOCRATE si difende davanti all'Areopago. 119, 125
SOCRATE si congeda dai propri familiari. 119, 125
SOCRATE beve la cicuta. 119
La salma di SOCRATE circondata dagli amici. 119

<247>
Il rapimento di BRISEIDE dalla tenda di ACHILLE. pp. 119-125
La morte di PRIAMO. 119-125
Una processione di matrone troiane. 119
Una danza di giovinetti feaci davanti ad ULISSE. 119-125
Il ritorno di TELEMACO nella casa paterna. 119
VENERE e le GRAZIE che danzano davanti a MARTE. 120, 125
La nascita di BACCO. 120
La morte di ADONE. 120, 125
Un istituto infantile. 120
La CARITÀ distribuisce del pane ai poveri. 120, 125
La città di PADOVA come figura seduta, in marmo. 120, 126
La Deposizione di CRISTO dalla croce. 120

IV. DIPINTI.

Una VENERE nuda in atteggiamento sdraiato. 233
Un'altra VENERE in atteggiamento sdraiato, mentre le si avvicina un satiro. 234
Le TRE GRAZIE, mezze figure. 234
Una madre con tre figli, mezza figura. 234
Un nudo femminile, corpo a mezza figura. 234
CEFALO compiange la salma di PROCRI. 234

<248>
Una suonatrice di liuto, mezza figura. p. 234
Una testa alla maniera di GIORGIONE. 234
Un'altra testa della stessa maniera. 234
Ritratto di testa di un vecchio. 234
Autoritratto del CANOVA, dipinto da lui medesimo. 234
Una DEPOSIZIONE DI CRISTO, pala d'altare per la chiesa di Possagno. 191

*****

Appendice I:

C.L. Fernow, *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, Gessner 1806-1808, I (1806), pp. V-XIV.

«I saggi presenti sono stati redatti nel corso di un soggiorno pluriennale a Roma; l'autore suppone che il titolo indichi con dovuta chiarezza il punto di vista dal quale vorrebbe fossero considerati dal lettore. Inizialmente li ha concepiti per la propria istruzione, perché ben presto si rese conto durante lo studio teorico dell'arte, che soltanto sviluppando con carta e penna le ragioni e i risultati delle proprie osservazioni egli riusciva a penetrare il proprio soggetto, nonché [a capire] sé stesso. Alcuni, in particolare fra quelli contenuti nel secondo volume, potranno perciò considerarsi lavori preliminari per una teoria delle belle arti.

<VI> L'autore giunse non del tutto impreparato in Italia. Spinto dall'inclinazione giovanile verso l'arte, egli si dedicò per alcuni anni allo studio pratico di essa, successivamente ebbe occasione di acquisire una conoscenza scientifica di ciò che sul terreno dell'estetica

sino a quel momento aveva compiuto la filosofia. Un occhio abituato a vedere la natura artisticamente e una mente preparata all'universale dell'estetica gli permisero di orientarsi con maggiore facilità nell'immenso campo dell'arte rispetto a quanto gli sarebbe stato possibile, se avesse messo piede in tale santuario in qualità di erudito laborioso e scolastico, ma privo di qualsiasi preparazione né pratica, né teorica dell'arte. Un senso artistico formato in età più matura può svilupparsi solo a stento con l'ardente vivacità e forza <VII> del sentimento che sono la base necessaria del giusto discernimento e giudizio; dovrebbe, come nel caso di WINCKELMANN, giacere nell'animo un entusiasmo geniale per il sentimento del Bello, che aspettava soltanto una scintilla per prendere coscienza di sé e che recuperò con tutta la forza dell'istinto scatenato le mancanze precedenti superando tutti gli ostacoli incontrati; come del resto, privi di senso per il plastico, c'è ben poco da ricavare dall'arte, sia dal punto di vista teorico che pratico. – Anche chi è preparato dovrà constatare l'enorme distanza tra l'idea che in Germania può acquistarsi dell'arte (se non ha potuto svolgere degli studi propedeutici proprio a Dresda), e la visione reale dei suoi tesori conservati a Roma e Firenze; [e quindi] riconosce ben volentieri la propria ignoranza là dove gli stessi artisti <VIII> che sono considerati al di quà delle Alpi maestri ed insegnanti rinomati, non devono affatto vergognarsi di andare per alcuni anni a scuola presso gli antichi. L'autore ha pensato di finalizzare il proprio soggiorno a Roma all'attenta osservazione delle stesse opere d'arte e all'indagine temporanea di singoli aspetti della teoria che gli si ponevano in varie occasioni; l'elaborazione definitiva di questi studi in un insieme sistematico era riservata ad ulteriori sforzi, come attività rallegrante per tempi meno densi di istruzione e godimento. Per fortuna il suo soggiorno in Italia è durato abbastanza non solo per garantirgli l'approfondita – e per le sue finalità indispensabile – conoscenza delle opere d'arte antiche e moderne, ma anche per correggere, attraverso l'esame ripetuto, le nozioni acquisite in questo modo; egli ha dunque delle buone speranze che il suo lavoro concepito in Italia <IX> possa un giorno essere felicemente concluso in Germania. Nel frattempo desidera che anche questi contributi temporanei per l'incoraggiamento dell'arte possano trovare un'accoglienza benevola. L'autore ha dunque pensato di parlare di sé

stesso, ma giusto il minimo indispensabile per rispetto del rapporto che si instaura tra uno scrittore che si rivolge ai suoi lettori.

Qualunque giudizio artistico motivato non dal mero sentimento, bensì da ragioni, presuppone un sistema di principi critici basato sulla conoscenza della natura e dello scopo dell'arte. Infatti, in mancanza di un solido fondamento teorico, i concetti artistici dominanti differiscono in modo tale che forse nemmeno due giudici d'arte concordano nei loro principi e giudizi: a questo punto, per evitare eventuali equivoci, sembra in qualche modo necessario <X> esporre insieme ai giudizi sulle opere d'arte anche le ragioni e il punto di vista da cui si considera l'arte. L'autore ha fatto così nel primo saggio *sul Canova e le sue opere*. Comunque attenderà con la massima tranquillità se l'obiettivo che si è prefisso si attuerà, ovvero se la sua valutazione troverà un riscontro benevolo quando giunge nelle mani dello stesso artista e dei suoi adulatori: nella coscienza che il suo giudizio sulle opere di questi non è assolutamente dipeso da simpatia o antipatia, bensì da ragioni che considera vere. Chiunque giudichi pubblicamente le opere di un artista vivente e celebre deve

aspettarsi fraintendimenti e obiezioni, anche se la sua valutazione risulta pienamente elogiativa; l'autore le sta aspettando, <XI> ma senza temerle. Il vero merito artistico di Canova, anche togliendo ciò che l'eccessivo elogio gli attribuisce, rimane ancora grande a sufficienza da rassicurargli il suo posto accanto ai più grandi artisti d'età moderna. Anche Mengs godeva, a merito simile, dello stesso favore dei suoi contemporanei e della stessa esagerata venerazione da parte dei suoi adulatori. Il suo biografo e curatore [dei suoi scritti], cavaliere Azara, non esitava nemmeno a elevarlo al di sopra di Raffaello e a sostenere che Mengs avrebbe riunito in sé i pregi rispettivi di Raffaello, Correggio e Tiziano e che avrebbe portato la pittura all'apice della perfezione. Tuttora Mengs è considerato uno degli artisti più meritevoli, ma a nessuno verrebbe per questo in mente di paragonarlo a Raffaello. Come del resto le opere del Canova non verranno, nemmeno in tempi futuri, <XII> considerate dello stesso livello degli antichi e il suo Perseo non sarà superiore all'Apollo. Tutta la sconvenienza di cui l'autore potrebbe aver peccato durante la valutazione delle opere di questo artista sarebbe, dunque, di aver anticipato il giudizio dei

posteri e di aver osato sostenere ciò che forse in cinquant'anni, oppure ancora prima, sarebbe diventata la voce unanime di tutto il pubblico. Eppure questo crimine, se è stato veramente capace di commetterlo, gli sembra troppo seducente per potersi veramente pentire di averlo commesso, anzi cercherà di rifarlo in tutte le occasioni che gli si offriranno di giudicare le opere di celebri artisti viventi. Del resto l'autore deve allo stesso artista le notizie riguardo ai primi lavori di CANOVA che egli non ha potuto vedere e che quindi sono state soltanto menzionate; ciò gli ha <XIII> permesso di dare la necessaria completezza all'elenco dei suoi lavori precedenti. A proposito di questi ultimi si fa notare che nella menzione dei lavori eseguiti dopo la partenza dell'autore da Roma non si è tenuto conto della STATUA SEDUTA DELLA MADRE DI NAPOLEONE.

Nel piccolo saggio SULL'ENTUSIASMO DELL'ARTISTA, apparso per la prima volta sul MAGAZIN di EGGERS del 1798, l'intenzione dell'autore non era affatto quella di trattare tale soggetto in modo esauriente, bensì di abbozzarne i tratti principali; la loro elaborazione successiva rientra in realtà nell'ambito dell'inchiesta sulla natura del genio inteso come forza creatrice originale, con tratti intrinsechi che differiscono a seconda dell'arte e quindi variano anche gli effetti che l'entusiasmo produce.

<XIV> Quel che era da dirsi sul saggio del BELLO ARTISTICO e le sue motivazioni, il lettore lo potrà trovare nella dedica precedente ad esso.

Se i saggi su CANOVA e il Bello artistico non avessero riempito un numero maggiore del previsto di fogli stampati, questa parte avrebbe incluso diversi altri saggi che, invece, sono stati messi da parte per la seconda. Quello che in questo modo si è perso di varietà, sarà forse ricompensato dall'interesse che le opere di quel celebre artista hanno riscosso.

Weimar, marzo 1806.»

Appendice II:

[C.L. Fernow], *Sitten- und Kulturgemälde von Rom. Mit dem Bildnisse des Cardinals* Ruffo *und neun andern Kupfern*, Gotha, Perthes 1802, pp. 240-244, 265-279.

«La scultura gode di minori incoraggiamenti rispetto alla pittura. La sua perfezione si dimostra soltanto nel nudo e per ciò non si adegua bene ai nostri usi. Naturalmente anche la religione se n'è servita per decorare edifici sacri e altari, ma le statue di apostoli e santi all'interno ed all'esterno delle chiese, nonché le tombe dei papi, dimostrano a sufficienza quel che al servizio della religione essa è diventata. Anche nel mondo profano tale genere artistico si deve adeguare all'uso di rappresentare le figure vestite per non dare fastidio ai numerosi animi deboli. Di cento <241> amanti che acquistano dipinti, se ne può trovare appena uno che commissioni una statua, e le occasioni per monumenti pubblici sono troppo rare da far fiorire in mezzo a noi tale genere artistico che può esprimersi soltanto nei lavori grandi. Infatti, il numero degli scultori a Roma, dove più che altrove si lavora in quest'arte, non è molto elevato. Se da

questi si detraggono coloro che si occupano esclusivamente del restauro di statue antiche e quelli che fanno soltanto decorazioni e lavori piccoli per soprammobili, rimangono alla fine appena sei [scultori] nei cui studi possono trovarsi lavori monumentali. Le spese notevoli, indispensabili alla realizzazione di una statua, rendono impossibile a costoro, che dispongono sì di talento e abilità nell'intraprendere lavori monumentali, ma che non sono dotati di adeguati mezzi [economici], iniziarli a proprie spese e aspettare il ricco amatore che li acquisti; d'altro canto l'amatore preferisce comprare lavori compiuti che gli piacciono invece delle commissioni, di cui non sa se l'esito corrisponderà al suo gusto. <242> Lo scultore *Canova* ebbe la fortuna di ricevere presto diverse commissioni di monumenti pubblici, e quelle gli hanno poi permesso di intraprendere lavori in grande per sé stesso. Attraverso la scelta di alcuni soggetti piacevoli e la seduzione della sua maniera femminile che incanta l'occhio dell'amatore, quest'artista è riuscito ad acquisire nel tempo una reputazione che ormai gli garantisce quasi tutte le grandi commissioni; per questo motivo si trovano più lavori monumentali in lavorazione nella sua bottega che negli studi di tutti gli altri scultori messi insieme. Più avanti torneremo a parlare di quest'artista che potrebbe fondare un'epoca nuova e diventare l'iniziatore di una nuova scuola, se avesse più originalità e una maniera più solida.

L'integrazione di sculture antiche solitamente mutilate al momento del loro rinvenimento, rappresenta a Roma un ramo artistico distinto. Ci sono artisti che si occupano quasi esclusivamente del restauro di statue antiche e che in esso <243> hanno raggiunto una tale abilità da rendere spesso difficile distinguere il moderno dall'antico, anche perché si servono del trucco artistico di verniciare le parti moderne o di farne corrodere la superficie in modo da renderle uguali – nel colorito e nell'apparenza – all'antico. Alcune statue, attraverso restauri sbagliati e aggiunte di attributi che originariamente non appartenevano loro, hanno subito una metamorfosi che ha ingannato perfino celebri antiquari, dando inoltre luogo ad interpretazioni erronee; tuttavia ai fini della sola visione il restauro risulta comunque più piacevole del frammento o della netta separazione fra moderno e antico. Lo scomparso Cavaceppi, che comprava statue mutilate a prezzo basso per integrarle e

rivenderle care agli stranieri, è riuscito a diventare ricco grazie a questa rattoppatura dell'antico. Lo scultore Pierantonio, detto solitamente *lo Sposino*, fu il restauratore del Museo Pio-Clementino durante il precedente governo papale; alcuni altri, come Franzoni, Paccetti, Albaccini ec. svolgono lo stesso mestiere.

<244> Fra gli scultori, a Roma, esiste poi un gran numero di lavoratori in pietra, che realizzano tutto ciò che rientra nelle arti decorative, a.e. vasi, candelabri, templi, obelischi, soprammobili, caminetti, piani di tavolo ecc. con straordinaria abilità e gusto migliore di oggetti simili realizzati altrove. Poiché qui non solo si trovano spesso le rare qualità di alabastro e marmo, di granito e porfido che gli antichi romani importarono da tutte le parti del mondo, ma hanno i resti dell'antichità proprio davanti ai loro occhi: e per tali lavori questi sono i migliori modelli, che altrove potrebbero conoscere solo attraverso i rami.
[…]

<265> «Fra gli artisti locali *Canova*, per la quantità di lavori monumentali che si possono trovare nel suo studio, è l'unico che ci offra

l'occasione di parlare in modo circostanziato di lui e del suo stile. Eppure sarà difficile definire quest'ultimo, dal momento che i lavori precedenti di Canova dimostrano una mancanza di principi determinati e fissi, nonché un'oscillazione fra maniere diverse. Nel complesso però, gusto e maniera dell'artista <266> tendono più verso il piacevole e seducente, e si avvicinano più alla fiacca morbidezza che non alla grandezza vigorosa e alla pura bellezza formale, mentre in sostanza la scultura dovrebbe consistere proprio in quest'ultima. In molti lavori canoviani, a.e. il gruppo Amore e Psiche, la Maddalena penitente, l'Ebe, il genio al sepolcro di papa Rezzonico in S. Pietro ecc., la morbidezza è spinta fino alla fiacchezza, la materia seduce fino alla repulsione, motivo per cui raggiungono a tale riguardo quasi lo stesso livello del noto gruppo Apollo e Dafne del Bernini. Nei suoi ultimi lavori, di cui elencheremo in seguito quelli più eccellenti, tale difetto è diminuito. L'artista è convinto che il bianco naturale del marmo appena elaborato causi durezza ed offenda l'occhio. Si serve quindi del trucco artistico di tingere la statua appena terminata con una vernice a base d'acqua di fuliggine, in modo che il marmo ottenga un tono lievemen-

te giallastro, simile a quello che il tempo gli conferirebbe dopo cinquanta o cent'anni. Eppure tale vernice dà <267> alla superficie del marmo un aspetto cereo che offende l'occhio sano, interessato soltanto a vedere belle forme, invece di lusingarlo. Gli amatori, secondo cui non c'è niente troppo morbido e sfuso, saranno invece deliziati da tale mollezza cerea della materia.

Gli ultimi lavori di Canova, di cui una parte è realizzata in marmo, mentre l'altra è attualmente in corso di realizzazione, sono: 1) Un monumento alla defunta arciduchessa Cristina che dovrà essere eretto a Vienna, nella chiesa di S. Agostino, all'interno della stessa cappella in cui si trova il sepolcro dell'imperatore Leopoldo, opera di *Zauner*. Su un basamento a più scale, che si assottiglia verso l'alto, si erige una piramide a mezzo rilievo come sepolcro destinato alla defunta. Una figura femminile, nell'intento dell'artista la Virtù, in compagnia di due fanciulle con torce, regge con entrambe le mani l'urna ed è nell'atto di entrare nella porta aperta del sepolcro. A lei succede <268> la Beneficenza, che sale le scale in compagnia di una giovane orfana e di un anziano che si appoggia ad un bastone. Tutte le figure sono a grandezza naturale e collegate tra loro con un tappeto steso sopra le scale del basamento, in modo che non stiano come delle figure isolate sul basamento oscuro. Tale processione si avvicina alla piramide dal lato destro. Sulle scale, dalla parte sinistra, riposa un genio che sorregge lo stemma della defunta, appoggiato ad un leone. Sopra la porta un genio vola verso l'alto con il ritratto della defunta circondato da un serpente, simbolo dell'immortalità. Noi ci limitiamo però alla descrizione di questo monumento, la cui realizzazione richiederà ancora diversi anni, per non anticipare il giudizio del pubblico.

2) Un *Ercole* furioso, che scaraventa Lica nel mare. Un gruppo colossale nel quale l'Ercole ha la grandezza di quello farnesiano. Il primo tentativo dell'artista nel genere eroico, dopo aver trattato sinora soltanto <269> soggetti piacevoli, quali Amore e Psiche, Venere e Adone ecc. Con questo gruppo ha voluto fare da pendant all'Ercole in riposo dei Farnese e quindi ha rappresentato l'eroe in una mossa violenta. L'impresa di mettersi in gara con l'antico Glicone è audace e rende onore al coraggio dell'artista; ma dubitiamo che i

posteri gli assegneranno la palma. A nostro giudizio questo gruppo è un'opera malriuscita, incapace – sia per il contenuto, sia per la realizzazione – di creare un piacere estetico. La posa di Ercole è più violenta del necessario e contorta, mentre l'espressione del viso sembra una terribile caricatura priva di carattere. È repellente il modo in cui il furente tiene Lica, con una mano ai capelli e l'altra sotto la suola del piede; del resto la mossa è tale che così come lo sta gettando, non potrà affatto scaraventarlo via lontano da sé. L'artista allude alla camicia avvelenata – causa della furia d'Ercole – con lo striscione meschino <270> di un vestito aderente che si estende come l'insegna di un ordine dalla sinistra alla destra diagonalmente lungo il petto e che crea un effetto piuttosto misero. Infine l'artista ha avuto la benevolenza di esporre un calco dell'Ercole Farnese accanto al proprio gruppo, invitando così gli osservatori a fare il paragone tra i due. Prima della rivoluzione la corte napoletana era incline ad acquistare tale gruppo per fare compagnia all'Ercole antico; ma quest'ultimo adesso sembra proprio rigettare il suo compagno moderno. Il banchiere Torlonia ha deciso di acquistarlo e in questo momento lo stanno realizzando in marmo.

3) *Perseo* con la testa della Gorgone: una statua più grande del naturale. Allo stesso modo dell'Ercole nel gruppo precedente anche in questa figura l'artista ha voluto gareggiare con l'Apollo vaticano e l'esito di tale tentativo è ben più decoroso di quello precedente; perché in questo caso è rimasto più vicino all'opera antica. Sarebbe <271> ingiusto definire questo Perseo una copia dell'Apollo, d'altronde nessuno potrà negare in esso l'imitazione di quest'ultimo che è riuscita piuttosto bene nelle singole parti. Infatti l'artista – come dimostra il qui allegato contorno (tav. VII) – ha modificato l'atteggiamento così bel contrastato dell'Apollo in modo tale che il movimento del Perseo, invece d'esser vario, pende piuttosto da un lato; e l'indirizzo della testa, così significativo e bello nell'Apollo vaticano – a prescindere dal considerarlo come dio del sole o come uccisore del drago Pitone – diventa invece insignificante nel Perseo; questi infatti mostra la testa della Medusa in modo trionfale: il suo sguardo non dovrebbe quindi essere indirizzato verso la testa, che comunque non può guardare con questa posa. Canova, per conferire al suo Perseo un carattere diverso da quello dell'Apollo, ha allungato il torso e leggermente allargato il petto. Tutto ciò però non

è bastato per dare al Perseo un carattere peculiare, e cioè un carattere eroico; e quello, <272> almeno a quanto ci appare, è il rimprovero più nobile che si può rivolgere all'artista per questa statua. Le manca un carattere determinato; non ha l'aspetto d'un eroe. La divinità di Apollo – il massimo d'eccellenza in questo è invece un difetto in quello. Comunque, in quanto esecuzione e trattamento del marmo, non si può esprimere elogio sufficiente a questa statua. Da questo punto di vista non lascia niente a desiderare. L'artista ha evitato la sua solita mollezza trattando il marmo in modo tale che la forma da tutte le parti risultasse finemente determinata (ma senza che il trattamento artificiale della materia reclamasse nemmeno la minima pretesa). Il papa ha acquistato questa statua per il museo; essa è in un certo senso destinata a surrogare la perdita dell'Apollo vaticano. Una copia possibilmente fedele in marmo sarebbe stata ben più adatta a tale compito. Per la sua opera il santo padre ha concesso all'artista dei terreni e il titolo di cavaliere.

4) e 5) I due pugilatori *Creugante* e *Damosseno*, due studi <273> più grandi del naturale, ciascuno su una base propria anche se la loro vicenda li deve raggruppare. L'artista ha tratto il soggetto di queste due statue da Pausania. Questi infatti racconta dei due pugili: "Creugante di Durazzo e Damosseno di Siracusa, che partecipavano ai giochi nemei in qualità di pugilatori, avevano lottato fino al tramonto, ma senza inferirsi il colpo decisivo che assegna la vittoria all'uno o all'altro. Per porre fine alla gara, essi convenirono dunque che ciascuno doveva colpire la parte che voleva. Dopo Creugante che aveva dato un colpo alla testa di Damosseno, quest'ultimo richiese che Creugante alzasse il braccio e gli inferì con mano tesa un colpo letale nel torso teso dalla tensione dovuta alla posa, e sfondando quest'ultimo la sua mano penetrò nelle viscere tirandole allo stesso momento fuori dal corpo del suo avversario infelice. Questo infatti morì sul colpo. Gli argivi, sconvolti dalla <274> perfidia di Damosseno, lo punirono, sebbene avesse vinto, mandandolo in esilio, mentre Creugante morto venne decorato con la corona del vincitore; e in suo onore eressero anche una statua che ai tempi di Pausania era ancora visibile nel tempio di Giove Licio in Arcadia". – L'artista ha scelto di raffigurare il momento quando CREUGANTE – dopo aver colpito l'avversario alla testa – segue l'invito di

questi e alza il braccio per ricevere il colpo che l'altro gli sta per assestare in quell'istante. Che il primo abbia già dato il suo colpo è stato accennato dall'artista con il fatto che le meliche, con le quali i lottatori usano armare i propri pugni, siano già state deposte (infatti, si vedono collocate vicino ai suoi piedi sulla base); le mani di Damosseno ne sono invece ancora armate. Non tenendo conto di ciò, sembrerebbe piuttosto che CREUGANTE – con il pugno teso sopra la testa – stia per assestare un colpo: gli spetterebbe dunque in questo momento il ruolo dell'attaccante, mentre in realtà dovrebbe rappresentare la vittima. L'artista <275> ha in entrambe le figure ben espresso la natura dei pugili; più nobile nel Creugante, forse per attirare maggiormente l'interesse su di lui; un po' più pesante, ma senza goffaggine, nel Damosseno; la posizione delle figure è adeguata all'azione e il loro movimento pieno di forza e vita. Viste nel complesso dei vari lavori dell'artista queste statue sono l'elemento più pregevole. In esse ha felicemente indovinato il carattere del suo soggetto, sebbene i suoi due pugilatori differiscano molto dal gladiatore di Villa Borghese, che dimostra nelle forme e nella posa più agilità e meno muscoli gonfiati. Entrambi le figu-

re sono qui rappresentate a contorno nelle tavole VIII e IX.

Preferiamo non parlare dei bassorilievi di quest'artista - che ne ha realizzati diversi, alcuni perfino tradotti in marmo - perché non potremmo dire niente di positivo a loro proposito. Sembra che Canova abbia dei concetti tutti suoi riguardo a stile e composizione di un bassorilievo, completamente diversi da quelli degli artisti antichi; <276> come se per modello avesse preso più che altro le antiche pitture vascolari, talmente vuoti e slegati risultano i suoi bassorilievi. Chi volesse determinare il merito artistico del Canova sulla base di questi, non potrebbe contribuire in alcun modo alla sua fama; eppure hanno trovato in un uomo – considerato qui fra i primi conoscitori d'arte – il loro elogiatore, ma quest'ultimo proprio per ciò dovrà giustificarsi davanti alla critica.

Così tante volte si sentono lamentare gli artisti della scarsa riconoscenza e freddezza dei nostri tempi che non apprezzano le arti, né sostengono gli artisti. Non vogliamo decidere se tali lamentele siano sempre del tutto fondate e se qualcuno possa rivendicare il sostegno

del pubblico prima ancora di dimostrarsene degno attraverso le azioni. Stando a quanto insegna l'esperienza, perfino nei nostri tempi, agli artisti capaci di suscitare l'attenzione generale non sono mancati gli ammiratori, né – quel che costoro invidieranno forse particolarmente – gli acquirenti; anzi, gli amatori odierni <277> pagano molto di più rispetto a quelli dei tempi precedenti. Vediamo infatti che il pubblico, quando un artista ha cimentato la propria fama, tende solitamente a esagerare, essendovi più entusiasti che conoscitori; per questo motivo i posteri sentono così spesso la necessità di ridimensionare l'elogio eccessivo dei contemporanei a un livello più contenuto. *Mengs*, *David*, *Hackert*, *Angelica* e altri – alcuni dei quali viventi – godevano, o continuano a godere di fama, rispetto e agiatezza uguale dunque ai celeberrimi dei migliori tempi dell'arte. Il fatto che spesso anche degli indegni possano temporaneamente godere di stima e vendere inezie costose agli amatori ignoranti, mentre il meritevole rimane sconosciuto, fa parte del corso delle cose ed è un destino che colpisce non solo gli artisti. Anche Canova è un'ulteriore prova dell'enorme remissività del pubblico che conferisce la corona al solo merito che gli è noto. Il nome di

Canova corre con le ali della fama per tutta l'Italia e al di là delle Alpi, e siccome il pubblico non sempre ha la giusta <278> misura per ciascun merito, il suo apprezzamento non conosce limite. Lo paragonano agli antichi o lo elevano persino al di sopra di essi. I posteri gli assegneranno invece il posto che gli spetta. Canova pratica anche la pittura, ma più come divertimento e svago per il suo instancabile desiderio d'occupazione invece che per vera vocazione professionale. Tuttavia anche le sue pitture, in particolare nel colorito, hanno molti meriti. Infatti in esso segue la scuola veneziana, nel disegno invece la propria maniera. Sembra curioso, ma quest'artista ha ben più senso per il colore che non per la forma, perché il colorito dei suoi dipinti è di gran lunga superiore al disegno delle sue figure. Fra gli altri scultori a Roma ci sono forse alcuni che potrebbero contestare il primato del veneziano Canova, se le condizioni fossero a loro similmente favorevoli; ma nessuno può entrare in questa gara, perché manca l'occasione di presentarsi con grandi lavori. Il suo rivale più pericoloso, <279> *Trippel* di Schaffhausen, è stato infelicemente sopraffatto dalla morte proprio nel momento in cui, grazie al suo incessante coraggio, era riuscito

a sconfiggere gli ostacoli della sua sorte avversa ponendo inoltre le basi per la sua fama d'artista. *Keller* di Zurigo, un giovane scultore che unisce talento, gusto e perseveranza a molta cultura di spirito, dimostrerebbe d'essere capace di compensare la perdita che l'Elvezia subì con la morte di Trippel, se la sua patria commissionandogli grandi lavori gli desse l'occasione di esercitare la propria arte in opere monumentali; perché solo queste potranno sviluppare e perfezionare il talento e la ricerca di un artista.»

INDICE DEI NOMI

I numeri arabi si riferiscono al testo tedesco riprodotto in anastatica (volume I); i numeri romani al saggio critico e agli apparati; i numeri arabi in corsivo alla traduzione italiana del testo e alle appendici (volume II). In corsivo sono inoltre indicati i titoli delle opere figurative e delle fonti letterarie che Fernow cita nei propri scritti qui riproposti.

Adina Meyer, Susanne, LXXV nota 60, LXXXIV nota 107
Adone, 93-94, 102, 104, 109-110, 120, 125, 197, *74*, *82-84*, *87-88*, *96*, *100*, *158*, *197*, *200*, *217*
Adone (Museo Pio-Clementino), 104-105, 109, *84*, *88*
Adriano nudo con elmo (Museo Capitolino), 221, *178*
Aiace, 108, *86*
Albacini, Carlo, *214*
Albani, cardinal Alessandro, 16, XXIV, *11*
Albani, Francesco, XII
Albrizzi, *vedi* Teotochi Albrizzi, Isabella
Algardi, Alessandro, 68, 122, *55*, *98*
- *Fuga di Attila (La)*, 122, *98*
Alighieri, Dante, 63, *50*
Amore e Psyche (Louvre), 210-214, *169-172*
Andreasen, Øjvind, LXXVI nota 61
Androsov, Sergej, LXXIV nota 53
Antinoo Capitolino, 134, *107*

Apollo, 53, 197, XXVIII, *42*, *158*
Apollo del Belvedere, 23-24, 134, 191, 196-197, 198-199 e nota, 200-201, LXXII-LXXIII nota 48, *17-19*, *107*, *153*, *158*, *159 nota*, *160-162*, *207*, *219-220*
Assunto, Rosario, LXXX nota 82
Athenaeus Naucratita (Il deipnosofista), 166, *133*
Azara, José Nicolas de, *207*
Barocchi, Paola, LXXXII nota 97
Barroero, Liliana, LXVI nota 20
Beauharnais, Joséphine de [Madame Bonaparte], 210, *169*
Berio, marchese Francesco, 110, *88*
Bernini, Gian Lorenzo, 13-14, 17, 27, 66-69, 83, 91, 235, XXII, XXV, LXXXV nota 111, *8-9*, *11*, *20*, *53-56*, *66*, *72*, *189-190*, *215*
- *Apollo e Dafne*, 90-91, *72*, *215*
Beyer, Andreas, LXXXIII nota 100
Böcking, Eduard, LXXXIII nota 100
Börsch-Supan, Helmut, LXXXIII nota 99
Böttiger, Carl August, LXXIII nota 51, LXXIX nota 77, LXXXVI nota 111, XCV-XCVIII
Bonaparte, Madame, *vedi* Beauharnais, Joséphine de
Bonaparte, Napoleone, *vedi* Napoleone
Bonato, Pietro, 151, *121*
Boni, Onofrio, LXVI nota 20
Bormann, Alexander von, LXXX nota 81
Borromini, Francesco, 68, *55*
Borsellino, Enzo, LXVI nota 20
Bossi, Giuseppe, LXIII nota 4, LXXIV nota 55
Bott, Gerhard, LXXXIV nota 102
Bracci, Pietro, 14, XXII, *10*
- *Monumento funerario di Benedetto XIV Lambertini*, 14, 83, *10*, *66*
Brun, Friederike, 3, 5-10, XI-XII, XXVI, XXXIII, LIV, LXV nota 13, LXXII nota 44, LXXVI note 61-62, LXXVII nota 67, LXXXIII nota 97, *2*
- *Ida an Thron*, XII
Brun, Ida (Adelaide), XII
Bruni, Arnaldo, LXV nota 17
Buffalmacco, LXVII nota 24
Buonarroti, Michelangelo, 59-62, 65-66, 235, X, XXIII, LXVIII nota 24, LXXIX nota 71, *48-51*, *53*, *189*
- *Allegorie del Tempo*, 60-61, *49*
- *Mosé*, 60, *49*
Busch, Werner, LXXXV nota 108
Capponi, Gino, LXXXII nota 97
Carradori, Francesco, LXXI nota 39
Carstens, Asmus Jacob, 8, VIII, XVI, XXIII, XXXIII, LIX-LXI, LXIII nota 4, LXVI nota 22, LXIX nota 36, LXXXV nota 111, LXXXVI nota 116, XCVI, *4*
Casale, Vittorio, LXVI nota 20
Castore, 108, *87*
Cavaceppi, Bartolomeo, 13, 16, XXVII-XXVIII, LXXIII nota 49, *8*, *11*, *213-214*
- *Flora*, 16, *11*
Cavallucci, Antonio, XIII-XV, LXV nota 19, LXVI nota 20
Ceracchi, Giuseppe, 216, *174*

- *Busto di Napoleone*, 216, *174*
Chiarottini, Francesco, XL, LXXIX nota 75
Cicognara, Leopoldo, XXIV, LI-LII, LIV, LXXIV nota 55, LXXXI note 91 e 93-95, LXXXII-LXXXIII note 97-98
Cioffi, Rosanna, LXXX nota 87
Clemente XIII, Rezzonico, papa, 94-96, 98, 101, 105, 114, 187, 216, 244, 246, *75-77*, *81*, *84*, *91*, *149*, *174*, *197*, *199*, *215*
Correggio, 135, XIV, XXII, *108*, *207*
David, Jacques Louis, 11, LIX, LXXVIII nota 71, LXXXV-LXXXVI note 111 e 116, *7*, *224*
David d'Angers, Pierre-Jean, LXXVIII nota 71
Del Frate, Domenico, 151, *121*
Denon, Dominique-Vivant, XLVII, LXXVIII nota 70
De Rossi, Giovanni Gherardo, XIII-XIV, LXV nota 17, LXVI nota 20, LXXX nota 86, *223*
- *Descrizione del monumento eretto alla memoria di S.A.R. Maria Cristina Arciduchessa d'Austria*, 180, *144*
Diana (già Museo Pio-Clementino), XLIV
Diomede, 108, *86*
Dioscuri del Quirinale, LVI, LXXVII nota 67
Dönike, Martin, LXIX nota 36
Dupuy, Marie-Anne, LXXVIII nota 70
Einem, Herbert von, LXII nota 1, LXV nota 14
Émeric-David, Toussaint-Bernard, LXXXIV nota 101
Emiliani, Andrea, LXVI nota 21, LXXX nota 84
Emo, Angelo, 102, 110-112, *82*, *89-90*
Enrico il Leone, 171 nota, *137 nota*
Ercole, 52-53, *42*
Erhard, Johann Benjamin, LXIII nota 5
Eschilo, 63, *50*
Estensi (Gli), 171 e nota, *137 e nota*
Falier, Giovanni, 71-72, *57*
Falier, Giuseppe, 72, *57*
Fanciullo che regge un uccellino, 113, *91*
Fauno e Ninfa (Pittura antica di Ercolano rappresentante), 89, *70*
Federici, Domenico Maria, LXVII nota 27
- *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento* (1803), 71, LXVIII nota 27, *57*
Fernow, Karl Ludwig, *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802) [Carl Ludwig Fernow], 144-145, XXXII, LXVIII nota 28, LXIX nota 29, LXXV nota 58, LXXXV nota 111, XCV, *116*, *211*
Ferretti, Massimo, LXXX nota 84
Fichte, Johann Gottlieb, LXIII nota 5
Fidia, 26, 63, XXXIX, LVI, *19*, *51*
Fiorillo, Johann Dominikus, LXVII nota 24
Focione (già Museo Pio-Clementino), XLIV
Fontanella Sappa, Gilda, LXXVII nota 66
Foscolo, Ugo, LII, LXXXI nota 92
Franz II d'Austria (Imperatore), 227 nota, 229, *183 nota*, *184*
Franzoni, Francesco Antonio, *214*
Friedrich Wilhelm III, re di Prussia, LVIII
Fries, Josef Graz von, 79, *63*

Füssli, Johann Heinrich, XXI
Gaehtgens, Thomas W., LXXX nota 83
Ganganelli, papa Clemente XIV, 80-83 nota, *64-65 nota*
Ganimede, 52, *42*
Germano, Anna, LXXI nota 40
Gessner, Heinrich, LXXXIX, XCVI
Ghiberti, Lorenzo, 122, *98*
- *Porta del Paradiso*, 122, *98*
Giambologna, XXIII
- *Mercurio*, XXIII
Giasone, 108, *86*
Gibson, John, LVIII
Giordani, Pietro, LII, LXXXI nota 93
Giorgi, Carlo, 82-83 nota, *65 nota*
Giorgione, 234, 248, *198*, *201*
Giotto, XIX
Giove, 52, 144, *42*, *115*, *221*
Girodet-Trioson, Anne Louis, XL, LXXVII nota 66
Giunone, 53, *42*
Giuntotardi, Pietro, LXIV nota 6
Gladiatore Borghese, 65, 137, 142, 145, XXX, *53*, *110*, *114*, *116*, *222*
Glicone, 25, *18*, *217*
- *Ercole Farnese*, 25, 137, 189, *18*, *110*, *151*, *217-218*
Goethe, Johann Wolfgang von, XXVII, XXXIII, LV-LVI, LXIII nota 3, LXXII note 42 e 45, LXXV note 59-60, LXXX nota 81, LXXXIII note 99-100
Grave, Johannes, LXIII nota 3
Guderzo, Mario, LXXIV nota 53
Hackert, Jakob Philipp, *224*
Hagemann, LXXV nota 57
Haupt, Friedrich, LXVIII nota 28
Hellwig, Karin, LXVII nota 24
Herder, Johann Gottfried, XXV, XLIV, LXXII nota 43
Hirt, Aloys, 54, XXXIII, LV, LXIII nota 3, LXXIII nota 51, LXXV-LXXVI nota 60
Höpel, Thomas, LXXIX nota 78
Honour, Hugh, LXVII nota 27, LXXIX nota 76, LXXXI nota 94, LXXXII nota 96
Humboldt, Caroline von, LXXXV nota 108, LXXXVI nota 112
Humboldt, Wilhelm von, VII, LXXXV nota 108, LXXXVI nota 112
Incarbone Giornetti, Rossella, LXIII nota 5
Isermeyer, Christian Adolf, LXVI nota 23
Jouin, Henry, LXXVIII nota 71
Jusupov, Nicolaj Borosovič, 102, *81*
Kant, Immanuel, VII, XII
Kauffmann, Angelika, 235-236, XIII, LXVII nota 24, *119*, *224*
Keller, Heinrich, LXVII nota 24, *226*
Keutler, Constanze, LXXX nota 81
Kluxen, Andrea M., LXII nota 1
Knoche, Michael, LXIII nota 2
Koch, Joseph Anton, LXXXVI nota 116
Kotzebue, August von, LVI-LVII, LXXXIV note 103-106
Lambertini, papa Benedetto XIV, 14, 83, *10*, *66*
Lanfranco, Giovanni, 68, *55*

Lanzi, Luigi, IX, XV-XVI, LXV nota 18, LXVI nota 21
Laocoonte, 65, 137, XXXVII, LXXIII nota 48, *53*, *110*
Larsson, Lars Olof, LXXXVI nota 116
Lessing, Gotthold Ephraim, XXXVII
Lips, Heinrich, LXV nota 12, LXXXIX
Lorrain, Claude XII
Lottatori (Gruppo dei), 65, 137, *53*, *110*
Lucio Vero (Busto di), 134, *107*
Ludwig I, re di Baviera, LVII, LXXXIV nota 107
Luise, regina di Prussia, LVIII
Luiso, Francesco Paolo, LXXIV nota 52
Luti, Giorgio, LXXXI nota 92
Maderno, Carlo, X
Mangili, conte, 114, *91*
Maragliano, Giorgio, LXXII nota 43
Marino, Giambattista, 68, *55*
Mariuz, Paolo, LXXXI nota 94, LXXXII nota 96
Matthisson, Friedrich von, LXXXIII nota 97
Mazzocca, Fernando, LXXVIII note 73-74, LXXXII nota 96
Mengs, Anton Raphael, 14, 16, 238-240, XXVII, LIX, LXXII nota 48, LXXXVI nota 113, *9*, *11*, *192-193*, *207*, *224*
Meyer, Jörg F., LXXXIV nota 106
Meyer, Johann Heinrich, XXXIII-XXXIV, LVI
- *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1805), 238-239, XXXIII-XXXIV, LXXV nota 59
Micheli, Benedetto, LXIII nota 5
Millin, Aubin Louis, L, LXV nota 12, LXXX-LXXXI nota 88, XC
Milizia, Francesco, X-XI, LXIV note 10 e 11
Minerva di Velletri, XXIV, LXXI nota 40
Mirandola, duca della, 141, *113*
Missirini, Melchior, LXXVIII nota 73
Montesquieu, Charles Louis de Secondat de, LX
Morghen, Raffaello, 97 nota, LXXXIX, *77 nota*
Moritz, Karl Philipp, LXVIII nota 28
Müller, Adelheid, LXXIII nota 49
Münter, Frederik, LXXVI nota 61
Murat, Gioacchino, 87, 147, 207, *69*, *118*, *166*
Myssok, Johannes, LXXVII nota 66
Nababbo, 6, *3*
Napoleone, 69, 214, 216-217, 219-220, 224, 226-227 nota, 238, 245-246, LII, LXXVIII nota 70, *56*, *172*, *174-175*, *177-178*, *181*, *182-183 nota*, *191*, *198-199*, *208*
Niobidi (Gruppo delle), LXXII nota 48
Nobile, Pietro, 150 nota, *120 nota*
Oesterle, Ingrid, LXXIX nota 81
Omero, 118, *95*
Osterkamp, Ernst, LXXXIII nota 100, LXXXV nota 108, LXXXVI nota 112
Ottmann, Dagmar, LXXX nota 81
Parmigianino, 135, XXII, *108*
Passavant, Johann David, LVIII, LXXXV nota 109
Pastore Stocchi, Manlio, LXV nota 17, LXXXII nota 96
Pausania, 143-144, *115*, *221*
Pavan, Massimiliano, LXXXI nota 93

Pavanello, Giuseppe, LXXIII-LXXIV note 52-53
Perseo, 23, 24-26, 108, 149 nota, 191-192, 196-197, 201, 199-201, 203-206, 219, 225, 232, 238, 245, XIX, LXXX nota 86, *17-19*, *86*, *119 nota*, *153*, *157-158*, *161*, *160 e nota*, *162-165*, *177*, *181*, *187*, *191*, *198*, *207*, *219-220*
Perugino, XLVII
Pfotenhauer, Helmut, LXVIII nota 28, LXXXVI nota 112
Piantoni, Gianna, XLII nota 1, LXXIII nota 50, XCI
Pietro da Cortona, 68, *55*
Pigmalione, XXXIX-XL, XLIX, LXXVII nota 66, LXXIX nota 74
Pinelli, Antonio, LXVI nota 21
Pio VII Chiaramonti, 25-26, 226-227 nota, 229, 246, LXVI nota 21, *19-20*, *182-183 nota*, *184*, *199*, *220*
Pisani, cavaliere 75, *60*
Platner, Ernst, LXVII nota 24
Pohrt, Johann, XXVII, XLIII, LXV note 14-16, LXXII nota 46, LXXIX nota 78
Pohrt, Rudolf, LXV nota 14
Poleni, marchese Giovanni, 73, *59*
Polluce, 108, 145, *87*, *116*
Pommier, Édouard, LXXX nota 83
Pompeo di Palazzo Spada, 221, *178*
Prassitele, 26, *19*
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 15, 78, 93, 120 nota, 141 nota, XVIII, XX, XXX-XXXI, XXXIV, XXXIX-XL, XLVI, L, LXVI nota 21, LXVII nota 27, LXIX note 30-31 e 33, LXXIII nota 52, LXXIV note 53-54, LXXVI-LXXVII note 64-65 e 69, LXXVIII nota 72, *11*, *12 nota*, *62*, *74*, *96 nota*, *113 nota*
- *Notice sur M. Canova, sur sa reputation, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur* (1804), 15-17, 78-79, 93-94, 120 nota, 141 nota, XXXII, LXXV nota 54, *11-12*, *62-63*, *74-75*, *96 nota*, *113 nota*
Raffaello Sanzio, 50, 63, XLVI-XLVII, LXVII nota 24, LXXX nota 82, *40*, *51*, *207*
- *Trasfigurazione di Cristo*, XLVI-XLVII, LXXIX nota 80
Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, LXIX nota 34, LXXII nota 43, LXXVI nota 61
Rauch, Christian Daniel, LVIII
Reinhart, Johann Christian, XVI, LXVI nota 24
Reinhold, Karl Leonhard, LXIII nota 5
Reni, Guido, XII
Reynolds, Joshua, XXI
Rezzonico, Abbondio, 75, 81 nota, 94, 120-121, 190, *60*, *64 nota*, *75*, *96*, *152*
Roettgen, Steffi, LXII nota 1, LXXII nota 43, LXXXVI nota 115
Rolfi, Serenella, LXXV nota 60
Romanelli, Giandomenico, LXXIII nota 52
Rosenberg, Pierre, LXXVIII nota 70
Rosini, Giovanni, LXXX nota 86
Rossi Pinelli, Orietta, LXXIII nota 49
Rubens, Peter Paul, 67, 235, *54*, *190*
Ruffo, cardinale, LXIX nota 29, *211*

Rumohr, Carl Friedrich von, LXII nota 1
Sacchi, Susi, LXIV nota 7
Sachsen-Teschen, duca Albert Kasimir von, 149-150, 155, 169-170, *120*, *124*, *135-136*
Sartori Canova, Giambattista, LXXXI nota 95
Savettieri, Chiara, LXXVII nota 66, LXXVIII nota 74
Savoy, Bénédicte, LXXIX nota 78
Sbrilli Eletti, Antonella, LXXI nota 40
Schadow, Gottfried, XXXII, LV-LVI, LXXIV-LXXV nota 57, LXXXIII-LXXXIV note 100-103
Schelling, Friedrich Wilhelm, VIII, LXIII nota 3
Schiller, Friedrich, LXIII nota 3
Schlegel, August Wilhelm, VIII, XXV-XXVI, XXXIV, LV-LVI, LXXXIII nota 100
- *Artistische und literarische Nachrichten aus Rom* (1805), 229-233, LXXII nota 42, LXXVI nota 63, *185-187*
Schlegel, Friedrich, XLVII, LXXX nota 82
Schopenhauer, Johanna, XCVII
Schorn, Ludwig, LVIII, LXXXV nota 109
Schütze, Sebastian, LXXVII nota 66
Schulze, Sabine, LXXXIII nota 99
Sciolla, Gianni Carlo, LXXI nota 39
Sedlarz, Claudia, LXXIII nota 51
Seidel, Max, LXXXVI nota 116
Selvatico Estense, Pietro, LXXXII nota 96
Sergel, Johan Tobias, LXXXVI nota 116
Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, LXXIV nota 55
Seume, Johann Gottfried, XXXII, XLVI, LXXIV nota 56, LXXIX nota 81
Shakespeare, William, 63, *50*
Sickler, Friedrich, LXVI nota 24
Socrate, 118-119, 121, 125, 246, *95*, *97*, *100*, *200*
Sofocle, 63, 180, *51*, *144*
Sommariva, Giovanni Battista, LXXVIII nota 74
Spielmann, Heinz, LXXXIV nota 102
Sposino, Pierantonio detto lo, *214*
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de, XXXVI, XXXVIII, LXXVII nota 66
Stringa, Nico, LXXIV nota 53, LXXVII nota 65, LXXVIII nota 69
Stuffmann, Margret, LXXXV nota 108
Symmank, Markus, LXXX nota 81
Tassaert, Jean Pierre Antoine, LXXXVI nota 113
Tausch, Harald, XXV, LXII nota 1, LXIII nota 2 e 5, LXVI nota 22, LXIX nota 36, LXXII nota 41, LXXIII nota 51, LXXV nota 60, LXXXI nota 88, LXXXII nota 96
Teotochi Albrizzi, Isabella [Albrizzi], 136, XXXII, *109*
Thorvaldsen, Berthel, 7, 20, 198-199 nota, XI, XXIV, LIII, LVI, LVIII-LXI, LXXXIII nota 97, LXXXIV nota 102, LXXXV nota 109, LXXXVI nota 116, *4*, *15*, *159-160 nota*
- *Giasone*, 20, 198-199 nota, LVI, LXI, *15*, *159-160 nota*
Tieck, Ludwig, XVI
Tiraboschi, Girolamo, IX
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, LXXVI nota 61
Tiziano, 164, 178, XXII, XLII, *131*, *142*, *207*

Tofanelli, Agostino, 97 nota, *77 nota*
Torlonia, Giovanni Raimondo, 141, *113*, *218*
Torso del Belvedere, 231, XXX, XXXIV, LXXVI nota 63, *186*
Trippel, Alexander, 18-20, LIX-LX, LXXV nota 60, LXXXVI nota 113, *14-15*, *225-226*
Vasari, Giorgio, XVI, LXVI nota 23, LXVII nota 24
Vecellio,Tiziano, *vedi* Tiziano
Venere, 53, 88, 94, 104, 110, 120, 125, 197, *42*, *70*, *74*, *83*, *88*, *96*, *100*, *158*, *183*, *188*, *197-201*, *217*
Venere dei Medici, 227, 228, *183*, *184*
Venturi, Gianni, LXV nota 17
Vieusseux, Gian Pietro, LIV, LXXXII nota 97
Vinci, Giambattista, XIV
Vivere, Egide Charles Joseph van de, XLI, LXXIX nota 77, XCVII
- *Le mausolée de Marie Christine d'Autriche exécuté par Antoine Canova* (1805), XCVII, 152, 167-173, 187-188, *121*, *134-138*, *150*
Volpato, Giovanni, 81 nota, 229, 245, *64 nota*, *184*, *199*
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, XVI
Wegner, Reinhard, LXIII nota 2, LXXII nota 47
Wieland, Christoph Martin, XCVI
Winckelmann, Johann Joachim, 13-14, 16, 238, XXI, XXVI-XXVII, LX, LXXII nota 45, LXXIV nota 55, LXXV nota 59, LXXXV nota 110, LXXXVI nota 114, *9*, *11*, *192*, *204*
Wittkower, Rudolf, LXXIX nota 76

Wittstock, Jürgen, LXXXIV nota 102
Wyss, Bernhard, LXVII nota 24
Zoëga, Georg, 8, XXIV, LXIV nota 6, *5*
Zauner, Franz Anton
- *Monumento funerario di Leopoldo II*, 149, *120*, *216*
Zecchi, Stefano, LXXII nota 45
Zeitler, Rudolf Walter, LXXXVI nota 116
Zulian, Girolamo, 75, *60*

INDICE DEI LUOGHI

Arcadia, 143-144, *114-115*, *221*
Arezzo, LXVI nota 23
Austria, LXXXII nota 96
Bassano, 72-73, *58*
- Ca' Rezzonico, 120, *96*
Bassano del Grappa, LXXXIV nota, 107
- Museo Civico, LXXIV note 55 e 57, LXXXIV nota 103, LXXXV nota 108
Berlino, 191, XXXII, LV-LVI, LXXIV-LXXV nota 57, LXXXIII-LXXXIV note 99-103, LXXXVI nota 113, *152*
- Accademia di belle arti, XXXII, LVI, LXXXVI nota 113
Copenaghen, 3, 20, 198 nota, *2*, *15*, *159 nota*
- Chiesa di Nostra Signora, LXXXV nota 109
Cori, XXIV, LXXI nota 40
Dresda, 190, *152*, *204*
Ercolano, 89, *70*
Firenze, LXVI nota 23, *205*
- Battistero S. Giovanni, 122, *98*
- Kunsthistorisches Institut, LXXXVI nota 116, XC, LXXXIX
- S. Lorenzo, Sagrestia Nuova, 61, *49*
Francia, 12, 68-69, XX-XXI, XLIV, XLVI, LVI, *8*, *55-56*
Germania, 190, XXXI, XLI, LVII, LXI, LXV nota 12, LXVI nota 23, LXXXII nota 96, XC, XCVI, *152*, *204-205*
Gotha, 145, *116*
Grecia, 8, LX, *5*
Inghilterra, 93, *74*
Irlanda, 93, *74*
Italia, 5-6, 8, 12, 20, 28, 68, 80, 191, 216, XIV, XXXI, XLV, XLVI, L, LII, LV, LX, LXIII nota 6, LXV nota 18, LXVI nota 21, LXVII nota 27, LXXIV nota 55, LXXVII nota 66, LXXVIII note 71 e 73, LXXX note 81 e 84, *3*, *5*, *8*, *21*, *55*, *64*, *152-153*, *174*, *203*, *205*, *225*
Jena, VII-VIII, XXVII, XXXVII, LVII, LXIII nota 5, LXX nota 38, LXXII nota 47
- Università degli Studi, VII, LXII nota
Kassel
- Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, LXX nota 38
Liefland, LXXXIV nota 104
Lombardia, 191, *152*
Londra
- Accademia di belle arti, XXXI, LXXIV nota 55
Malmaison (Castello di), 210, *169*
Milano, 216, *174*
- Accademia di Brera, XXXI, LXXIV nota 55
Napoli, 110, 141, 189, 216, 226, 245-246, L, LXVI nota 20, LXXX nota 87, LXXXIV nota 104, XC, *88*, *113*, *151*, *174*, *182*, *198-199*
- Università degli Studi (Palazzo dell'), 189, *151*
Padova, 74, 120-121, 126, 247, LXXXIV nota 107, *59*, *96-97*, *101*, *200*
Palermo, 228, *183*
Parigi, 17 nota, 23, 69, 131, 136, 214, 216, 228, XXX-XXXI, XXXIX-XL, XLVI, LXXVI nota 64,

LXXVII nota 69, LXXX nota 81, LXXXVI nota 111, *12 nota*, *17*, *56*, *105*, *109*, *172*, *174*, *183*
- Musée Napoléon, 105, 210, XLVII-XLVIII, LXXIII nota 52, LXXVIII nota 72, LXXX nota 83, *84*, *169*
Possagno, 71, 191, XCII, *57*, *153*
Roma, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 17 nota, 18, 19, 69, 74, 75, 76, 78-79, 88, 102, 141, 144 nota, 150 nota, 151, 162, 189, 190-192, 195-196, 198 nota, 231 nota, 243, VIII, XVI, XVIII, XXXII-XXXIV, XXXVIII, XLIII-XLV, LX-LXI, LXIII note 2 e 5, LXIV nota 12, LXV note 13-16, LXVI note 20 e 24, LXVIII nota 28, LXIX note 29 e 34, LXXII note 42-44 e 46, LXXIII nota 48, LXXIV note 53 e 55-56, LXXV note 58 e 60, LXXVI note 61-63, LXXVII note 65 e 69, LXXIX note 75 e 78-80, LXXXIII nota 98, LXXXIV note 102 e 104, LXXXV note 108-109 e 111, LXXXVI nota 113, XCV, *3-5*, *7-9*, *11*, *12*, *12 nota*, *13*, *14*, *56*, *60-64*, *68*, *69*, *82*, *113*, *116 nota*, *120 nota*, *121*, *129*, *151*, *153*, *156-157*, *159 nota*, *186*, *196*, *203*, *205*, *208*, *211*, *213*, *214*, *225*
- Accademia di Francia, 69, *56*
- Accademia di S. Luca, 14, 121, *9*, *97*
- Atelier di Canova, 17-18, 98, XL, XLVIII-XLIX, LXXIX nota 75, LXXX nota 86, *12-13*, *78*, *81-82*
- Basilica S. Pietro, 14, 83, 94, 122, 202, IX-X, LXIV nota 9, *10*, *66*, *75*, *98*, *162*
- Museo Pio-Clementino, 25, 105, 147, 191, XLIII, XLV, *19*, *84*, *118*, *153*, *214*
- Musei Vaticani, 69, *56*
- Palazzo Altemps, VIII
- Piazza del Quirinale, LVI
- Pinacoteca Vaticana, LXXIX nota 80
- S. Pietro in Montorio, XLV
- Santi Apostoli, 80, *64*
- Villa Borghese, 91, *72*, *222*
Schaffhausen, *225*
Siracusa, 143, 273, LXXIX nota 81, *114*, *221*
Toscana, LXV nota 18
Treviso, 71, *57*
Udine
- Museo Civico, LXXIX nota 75
Veneto, 191, LIV, *152*
Venezia, 73, 75, 78, 111, 136, 164, LIV, LXVI nota 20, LXXXI-LXXXII note 94-96, *58*, *60*, *62*, *89*, *109*, *131*
- Accademia di belle arti, 72-73, XXXI, LXXIV nota 55, LXXXI nota 91, *58*
- S. Maria Gloriosa dei Frari, 164, *131*
Vienna, 79, 149, 150 nota, 190, LXXXV nota 108, XCVI, *63*, *120*, *120 nota*, *152*
- Augarten, 150 nota, *120 nota*
- S. Agostino, 149, XLI, *120*, *216*
Weimar, VII, XXXIII, XXXV, LVI-LVII, LXII nota, LXIII note 2 e 3, LXXIX nota 77, LXXXIII nota 100, XCVI-XCVIII, *209*
- Herzogin Anna Amalia Bibliothek, LXVIII nota 28, LXXXIX
Zurigo, 1, LII, LXIV nota 12, LXXXIX, *1*, *226*

INDICE DELLE OPERE CANOVIANE

Achille restituisce Briseide [Briseide], 119, 125, 247, *95*, *100*, *200* bass.
Adone (Morte di), 120, 125, 247, *96*, *100*, *200* bass.
Adone coronato da Venere [Venere e Adone sdraiati], 93-94, 244, *74-75*, *197*, *217*
Adone e Venere, 102, 104-105, 109-110, 197, 244, *82-84*, *87-88*, *158*, *197*, *217*
Amore e Psyche, LXXV nota 57, *215*, *217*
Amore e Psyche giacenti, 86-92, 105, 112, 244, XXII, LXXVII nota 68, *68-73*, *84*, *90*, *197*
Amore e Psyche giacenti (Campbell-Murat), 86-87, 244, XXIII, LXXVIII nota 68, *68-69*, *197*
Amore e Psyche giacenti (Jusupov), 102, 244, *81-82*, *197*
Amore e Psyche stanti, 114, 184-185, 206-214, 245, XXIII, *91*, *147*, *166-172*, *198*
Amore e Psyche stanti (Beauharnais), 206-210, 245, XXXVIII, *166-169*, *198*
Amore e Psyche stanti (Campbell-Murat), 147-148, 207, 245, *118*, *166*, *198*
Amorino (Campbell), 93, 244, *74*, *197*
Amorino (Jusupov), 102, 244, *81*, *197*
Amorino (La Touche), 93, 244, *74*, *197*
Amorino (Lubomirsky), *vedi* Lubomirsky, Henryk come Eros
Apollo che s'incorona, 75-76, 243, *60-61*, *196*
Apollo e Dafne, 73, 243, *58*, *196*
Apologia di Socrate davanti ai giudici, 119, 125, 246, *95*, *100*, *200* bass.
Autoritratto, 234, 248, *189*, *201* dip.
Bacco (Nascita di), 120, 247, *96*, *200*
Bonaparte Borghese, Paolina come Venere vincitrice, 228, 245, *184*, *199*
Briseide, *vedi* Achille restituisce Briseide
Carità (La), 234, 247, *188*, *201* dip.
Carità (La), *vedi* Dar da mangiare agli affamati
Cefalo e Procri, *vedi* Morte di Procri
Citareda (La), 234, 248, *189*, *201* dip.
Clemente XIII Rezzonico (Monumento funerario di), 94-101, 163, 186, 244, 246, *75-81*, *130*, *149*, *197*, *199*, *215*
- Bassorilievo (Carità e Speranza), 96, 114, *76-77*, *91*
- Genio, 95-97, 99-101, 105, 187, XXX, XXXVI, *76-77*, *79-81*, *84*, *149*, *215*
- Leoni, 96, 98, 186-187, *77-78*, *149*
- Papa (figura del), 96, 98, *77-78*
- Papa (busto colossale del), 98-99, 216, 246, LXXV nota 55, *78-79*, *174*, *199*
- Religione (La), 95-97, 99, *76-77*, *79*
Clemente XIV Ganganelli (Monumento funerario di), 80-83 e nota, 84-86, 94, 163, 244, XXII, LXXV nota 60, *64-65 e nota*, *66-68*, *75*, *130*, *197*
- Mansuetudine (La), 85-86, *67-68*
- Papa (figura del), 85-86, *67-68*
- Temperanza (La), 85-86, *67-68*
Compianto di Cristo, 120 nota, *96 nota* bass.

Compianto di Cristo, 191, *153* dip.
Creugante, *vedi* Pugilatori
Czartorisky (Il giovane principe) *vedi* Lubomirsky, Henryk come Eros
Critone chiude gli occhi a Socrate, 119, 246, *95*, *200* bass.
Damosseno, *vedi* Pugilatori
Danza dei Feaci nella reggia di Alcinoo, 119, 125, 247, *96*, *100*, *200* bass.
Danza di Venere con le Grazie davanti a Marte, 120, 125, 247, *96*, *100*, *200* bass.
Dar da mangiare agli affamati, 120, 125-126, 247, *96*, *100-101*, *200* bass.
Dedalo e Icaro, 74-75, 78, 127, 243, *59-60*, *62-63*, *102*, *196*
Ebe, LII, LXXIV nota 55, 131-136, 184, 189, 230 nota, 237, 244, *105-109*, *147*, *151*, *186 nota*, *191*, *198*, *215*
Ebe (Duveirier-Beauharnais), 136, 244, XXXVIII, *109*, *198*
Ebe (Albrizzi), 136, 244, XXXII, *109*, *198*
Ecuba presenta il peplo a Pallade, 119, 124, 247, *96*, *99*, *200* bass.
Emo, Angelo (Stele di), 102, 110-112, 244, *82*, *88-90*, *197*
- Busto, 216, 246, *174*, *199*
Ercole che strozza i serpenti, 73, 243, *59*, *196*
Ercole e Lica, 24-25, 137-141, 224, 229, 238, 245, LXXVI note 63-64, *18*, *110-113*, *181*, *185*, *191*, *198*, *217-218*
Ercole saetta i figli, 141 nota, 245, *113 nota*, *198*

Esculapio, 73, *58*,
Euridice, 72-73, 243, *58*, *196*
Ferdinando IV Re di Napoli (Statua di), 189, 216, 226, 245-246, *151*, *174*, *182*, *198-199*
- Busto, 216, 246, *174*, *199*
Figura colossale, creta, 73, 243, *58*, *196*
Francesco II (Busto di), 227 nota, 229, 246, *183 nota*, *184*, *199*
Giorgione (Ritratto di), 234, 248, *189*, *201* dip.
Giovinetta che suona il liuto, *vedi* Citareda (La)
Giovinetta in atto di vestirsi, *vedi* Sorpresa (La)
Giustiniani (Stele), 120-121, 126, 247, *96-97*, *101*, *200-201* bass.
Grazie (Le), LII
Grazie (Le), 234, 247, *188*, *201* dip.
Insegnare agli ignoranti [La scuola dei fanciulli], 120-121, 247, *96*, *200* bass.
Leone di burro, 71-72, XIX-XX, *57*
Lubomirsky, Henryk come Eros, 93, 244, *73 e nota*, *74*, *197*
Maddalena penitente, 127-131, 244, XXII, LXXVII nota 69, *102-105*, *197*, *215*
Maddalena penitente (Beauharnais), 131, 244, *105*, *197*
Maddalena penitente (Roberti-Priuli-Juliot), 131, 244, XXXVIII, *105*, *197*
Madre con tre bambini, *vedi* Carità (La)
Maria Cristina d'Austria (Monumento funerario di), 126, 149-188, 237, XVIII, XLI-XLIII, XCVI-XCVIII, *101*, *119-151*, *191*, *216-217*
- Anziano, 125-126, 159-161, 185-186, *100-*

101, *127-128*, *148*, *216-217*,
- Bambina, 159-160, *127-128*, *216-217*
- Beneficenza (La), 158-160, 166-167, 185, *126-128*, *132-133*, *148*, *216-217*
- Fanciulle che reggono torce, 157-158, 166, 183-184, 186, *126*, *132*, *146-148*, *216-217*
- Felicità (La), 155-156, 167-168, 182, 187, *124-125*, *134*, *146*, *150*
- Genio alato, 162, 170, 186-187, XCVII, *129*, *136*, *149*, *217*
- Genio infantile, 155-156, 168, 182, 187, *124*, *134*, *146*, *150*, *217*
- modello, 150-151, XLI-XLII, *120*
- Leone, 161, 168-170, 171 nota, 186, XCVII, *129*, *135-136*, *137 nota*, *149*, *217*
- piramide, 154-155, 176 e nota, *123-124*, *216*, *141 e nota*
- medaglione con ritratto della defunta, 155-156, *124*, *217*
- stemma, 170-172, *136-137*, *217*
- Virtù (La), 157, 166-167, 183, *125-126*, *133*, *146*, *216*
Marte, modello, 204-206, 225, 238, *164-165*, *181*, *191*
Marte pacificatore, *vedi* Marte, modello
Morte di Procri, 234, 247, *188-189*, *201* dip.
Napoleone Bonaparte (Busto di), 214-217, 246, *172-175*, *199*
Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore, 214-226, 226-227 nota, 238, 245, *172-182*, *182-183 nota*, *191*, *198*

Orfeo, 73, 243, *58*, *196*
Padova (La città di), *vedi* (Stele) Giustiniani
Palamede, 148-149 e nota, 206, 229, 245, *118-119 e nota*, *166*, *184*, *198*
Perseo trionfante (Duveyrier-Bossi), 23-26, 149 nota, 191-206, 198-199 nota, 219, 225, 232, 238, 245, XIX, LXXX nota 86, *17-19*, *119 nota*, *153-165*, *159-160 nota*, *177*, *181*, *187*, *191*, *198*, *207*, *219-220*
Pio VII (Busto di), 227 nota, 229, 246, *183 nota*, *184*, *199*
Poleni, Giovanni (Il marchese), 73-74, 243, *59*, *196*
Priamo (Morte di), 119, 125, 247, *95*, *100*, *200*, bass.
Processione di matrone troiane (La), *vedi* Ecuba presenta il peplo a Pallade
Psyche, 102, 112-114, 147, 184, 189, 207, 230 nota, 237, 244, LII, LXXVII nota 66, *82*, *90-91*, *118*, *147*, *151*, *166*, *186 nota*, *191*, *197*
Psyche (Zulian), 112-114, 207, 244, *90-91*, *166*, *197*
Pugilatori [Creugante e Damosseno], 25, 141-148, 225, 229-230, 238, 245, XXXI-XXXII, XXXIV, L-LI, LXIX nota 30, LXXIV note 54-55, LXXVII nota 63, *12 nota*, *19*, *113-118*, *181*, *185*, *191*, *198*, *220-223*
- Creugante, 26, 141, 144, 147, 245, XXX-XXXI, XXXIX, L-LI, LXX nota 30, LXXIV note 54-55, LXXV nota 57, LXXXI nota 91, *12 nota*, *19*, *113*, *115-116*, *118*, *198*, *220-222*

- Damosseno, 142-143, 146-147, 245, XXXII, *113-115*, *117-118*, *198*, *220-222*
Ramolino Bonaparte, Letizia (Statua sedente di), XXXVIII, *208*
Renier, Paolo (Busto di), 73, 246, *58*, *199*
Scuola dei fanciulli (La), *vedi* Insegnare agli ignoranti
Socrate (Apologia davanti ai giudici), *vedi* Apologia di Socrate davanti ai giudici
Socrate (Salma di Socrate circondata dai suoi seguaci), *vedi* Critone chiude gli occhi a Socrate
Socrate congeda la famiglia dal carcere, 119, 125, 246, *95*, *100*, *200* bass.
Socrate difende Alcibiade alla battaglia di Potidea, 119, 125, 246, *95*, *100*, *200* bass.
Socrate in atto di bere la cicuta, 119, 246, *95*, *200* bass.
Sorpresa (La), 234, 247, *188*, *201* dip.
Telemaco (Ritorno di), 119, 247, *96*, *200* bass.
Teseo in lotta con il centauro, 229-233, 246, LXXVI nota 64, *185-187*, *199*
Teseo sul Minotauro, 76-79, 243, XVIII, XXII-XXIII, XXXIII, LXXV-LXXVI note 60-61, *61-63*, *196-197*
Tiziano (Progetto per il monumento a), 164-165, 178, XLII-XLIII, *131*, *142*
Vallaresso, Alvise come Esculapio (Statua di), *vedi* Esculapio
Venere che esce dal bagno, *vedi* Venere Italica
Venere con fauno, 234, 247, *188*, *201* dip.
Venere e Adone sdraiati, *vedi* Adone coronato da Venere
Venere giacente [Venere trasteverina], 233, 247, *188*, *201* dip.
Venere Italica [Venere che esce dal bagno], 227-228, 245, *183-184*, *198-199*
Venere trasteverina, *vedi* Venere giacente
Volpato, Giovanni (Stele funeraria di), 229, 245, *184*, *199*